

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA



TESIS

**ARTE Y ESPACIO PÚBLICOS, UN DISCURSO DE LO
URBANO. MONTERREY: EL CASO DE LA RUTA
ESCULTÓRICA DEL ACERO Y EL CEMENTO**

POR

GUADALUPE MAURICIO HERNÁNDEZ

**COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA, CON ORIENTACIÓN EN
ARQUITECTURA Y ASUNTOS URBANOS**

NOVIEMBRE 2016

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA



TESIS

**ARTE Y ESPACIO PÚBLICOS, UN DISCURSO DE LO
URBANO. MONTERREY: EL CASO DE LA RUTA
ESCULTÓRICA DEL ACERO Y EL CEMENTO**

POR

GUADALUPE MAURICIO HERNÁNDEZ.

DIRECTOR DE TESIS

DR. GERARDO VÁZQUEZ RODRÍGUEZ

CO-TUTORES

DR. ALEJANDRO GARCÍA GARCÍA

DR. JESÚS MANUEL FITCH OSUNA

LECTORES

DRA. DORA LUCINA GONZÁLEZ QUINTANA

DR. GUSTAVO GARCÍA ROJAS C.

NOVIEMBRE 2016

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE ARQUITECTURA

SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**CORRESPONDIENTE AL ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE
DOCTORADO DE ACUERDO A LOS ESTATUTOS DE LA UANL**

TÍTULO DE LA TESIS DE GUADALUPE MAURICIO HERNANDEZ

**ARTE Y ESPACIO PÚBLICOS, UN DISCURSO DE LO URBANO.
MONTERREY: EL CASO DE LA RUTA ESCULTÓRICA DEL ACERO Y EL
CEMENTO**

COMITÉ DE EVALUACIÓN

Director de tesis

Dr. Gerardo Vázquez Rodríguez

Co-tutor de tesis

Dr. Alejandro García García

Co-tutor de tesis

Dr. Jesús Manuel Fitch Osuna

Lector

Dra. Dora Lucina González Quintana

Lector

Dr. Gustavo García Rojas C.

San Nicolás de los Garza, N. L., a _____ de _____ 2016

ALARE FLAMMAM VERITATIS

Dra. Irma Laura Cantú Hinojosa

Subdirectora del Área de Estudios de Posgrado

**Este trabajo está dedicado a mi hermano Rubén Mauricio Hernández,
ejemplo de vida**

AGRADECIMIENTOS

La realización de este proyecto se llevó a cabo dentro de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Agradezco a la institución y a los maestros que contribuyeron en la maduración de mis ideas a través de sus cátedras: el Dr. Alejandro García, el Dr. José Prieto, el Dr. Benito Narváez, el Dr. Armando Flores y mi asesor el Dr. Gerardo Vázquez con quien tengo el gusto de compartir el interés por el arte. Mis agradecimientos también son para mi Institución laboral: La Escuela Industrial y Preparatoria Pablo Livas de la UANL., especialmente al Maestro Moisés Molina Ramos por su apoyo. Este trabajo no estuvo exento de contingencias y azares de la vida, como ya es sabido. Agradezco a mi familia, siempre solidaria y amorosa, en especial a mi hermana Estela Mauricio Hernández, por brindarme su apoyo en momentos difíciles; a mi compañero Rogelio Flores de la Luz con quien discutí y reflexioné las principales ideas para mi tesis. No puedo avanzar sin recordar a mis pequeñas: Valentina y María José como inspiradoras de vida.

RESUMEN

A partir de la década de los ochenta es visible la transformación del espacio público de Monterrey, en el contexto del surgimiento de una economía global y una sociedad posmoderna. El nuevo espacio público urbano que emerge se aleja de las masas y reuniones multitudinarias. El nuevo espacio público surge eminentemente visual en relación al arte y su interacción con la gente; es el espacio que están creando los artistas de la posmodernidad, arquitectos, escultores, *performanceros*, *grafiteros*, y todo tipo de artistas de la calle. En este sentido se pueden entender propuestas oficiales como la que hizo el gobierno del Estado entre 2007 y 2009 con la *Ruta Escultórica del Acero y el Cemento*: una serie de esculturas monumentales de distintos artistas de talla internacional, colocadas en las avenidas de ambos lados del río Santa Catarina. El espacio se construye, principalmente, a través de la mirada. ¿Qué miramos? ¿Desde dónde miramos? ¿Cómo miramos? y cómo somos vistos a partir de la mirada plasmada en las propias obras que se instalan en el espacio público, son parte de las propuestas del presente trabajo.

ÍNDICE DEL CONTENIDO

	Página
ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE DOCTORADO	iii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTOS	v
RESUMEN	vi
 Capítulo 1. Naturaleza del problema	
1.1 Introducción	1
1.2 Planteamiento del problema	2
1.3 Justificación	10
1.4 Objetivo general	11
1.5 Objetivos particulares	11
 Capítulo 2. Marco de referencias teóricas	
 2.1 La ciudad y el espacio público urbano	12
2.2 Concepto de espacio público moderno	22
2.3 Concepto de arte público	25
2.4 Arte público posmoderno	28
2.5 Arte público en la ciudad de Monterrey	31
2 5.1 Performance street art y graffiti	32

Capítulo 3. Monterrey. de lo moderno a lo posmoderno

3.1 Dos imaginarios	37
3.2 Monterrey, ciudad industrial	40
3.3 El fin de una época	43
3.4 El principio de la era posmoderna	45
3.5 El cityscape y el mindscape en Monterrey	48
3.6 Dos tipos nuevos de espacio público	49

Capítulo 4. Aproximaciones para el análisis de la mirada: un ensayo sobre la mirada

4.1 La imagen y la mirada	51
4.2 La mirada	52
4.3 Contexto de la mirada: viaje, paseo y traslado	54
4.4 ¿Desde dónde se mira?	55
4.5 ¿Cómo se mira?	57
4.6 Mirar la mirada	57

Capítulo 5. El caso de la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento

5.1 Antecedentes: el corredor escultórico (1979)	59
5.2 Ruta Escultórica del Acero y el Cemento	61
5.3 Características, obstáculos y observaciones en torno a la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento	67
5.4 Registro fotográfico: Huracán Alex	70

5.5 Catálogo fotográfico de la Ruta Escultórica del Acero y el cemento	75
5.6 Análisis de las esculturas, enfoque de las miradas	83
5. 6. 1 Niemeyer la pasión por la curva	83
5. 6. 1. 1 Las curvas de la Luna	90
5. 6. 2 Nawar y la musa triangular	92
5. 6. 2.1 Blanco y Negro en el Desafío	96
5. 6. 3 Goeritz y el Eco en Monterrey	98
5. 6. 3.1 El Eco de la serpiente en las montañas	104
5. 6. 4 Paley, el orfebre de la ciudad	107
5. 6. 4.1 Evanescencia del gigante	110
5. 6. 5 Beasley: el destino manifiesto	112
5. 6. 5.1 Destino: la quietud y el cambio	115
5. 6. 6 Elizondo y el rostro en la nube	118
5. 6. 6. 1 El <i>Ludus</i> de la Nube	124
5. 6. 7 Sirvent y la mirada	126
5. 6. 7.1 Mirar la mirada del paisaje	129
5. 6. 8 Luz y movimiento de Le Parc	132
5. 6 .8.1 Torsión del movimiento	137
Conclusiones	139
Bibliografía	142

Capítulo 1. Naturaleza del problema

1.1 Introducción

El presente estudio se ubica en la década de los ochenta, cuando empiezan a surgir cambios importantes en el espacio público urbano, donde el arte público cobra un especial protagonismo, vinculado a la llamada época posmoderna. En esos años, la función estética se convierte en la referencia fundamental de la obra artística, dejando de lado toda instrumentalización práctica o ideológica en su creación. Surge entonces la necesidad, expresada por los artistas, de que la obra artística interactúe, objetiva y subjetivamente, con la gente, sin que medie el conocimiento previo especializado o las instituciones que se dedican a clasificar y coleccionar el arte.

El estudio intenta centrarse precisamente en la formación de un nuevo espacio público urbano, de carácter visual, que se genera con la escultura monumental colocada en la vía pública de la ciudad de Monterrey.

En el Capítulo 1, se aborda la problemática que nace de la relación entre arte público y espacio urbano en una ciudad que se encuentra en un proceso de transición de lo moderno a lo posmoderno.

Los conceptos y planteamientos que nos guían en el análisis y reflexión, están mencionados en el Capítulo 2, que constituye el marco teórico referencial respecto a los principales fenómenos urbanos y artísticos que abordamos en el estudio: la ciudad, sus espacios urbanos, modernos y posmodernos, y el arte público, cuestiones que aún se encuentran en debate.

En el Capítulo 3, se aborda la ciudad de Monterrey a partir de señalar sus dos principales imaginarios colectivos vinculados a la identidad del regiomontano y a la ciudad, para luego describir el Monterrey industrial moderno, tomando el hilo de la arquitectura, y señalando algunas características del inicio de su industrialización. También se toca el tema de los acontecimientos que marcaron el fin de la época moderna industrial, el principio de la época posmoderna y algunas de sus consecuencias, en relación a la arquitectura, el espacio público y arte público de la ciudad.

En el Capítulo 4, se desarrolla un análisis de las esculturas que configuran *la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento*, desde el punto de vista de la mirada concentrada y de la mirada distraída. En este capítulo se incorpora un trabajo fotográfico de campo sobre cada una de las 8 esculturas de la Ruta, lo que constituye un apoyo importante para el análisis.

1.2 Planteamiento del problema

A partir de la década de los ochenta, en medio de una gran crisis económica nacional, es visible la transformación del espacio público en Monterrey, en el contexto del surgimiento de una economía global, bajo la visión política e ideológica del neoliberalismo. La plaza pública donde se erigían los monumentos que celebraban el nacimiento de la patria, la lucha contra el invasor francés y la gesta de la Revolución Mexicana, que abre el ciclo de las revoluciones en el siglo XX, deja de ser el lugar central donde se conmemora el pasado glorioso de la Patria y se refrenda la

continuidad y legitimidad del poder del Estado-nación mexicano. Las estatuas de bronce de los héroes nacionales son mudos testigos del ritual anual mediante el cual las masas populares reafirman su identidad como pueblo, unificado por un gobierno que se apropia de los símbolos nacionales; paulatinamente, el pueblo (así en abstracto), deja de ser el protagonista de la celebración de su identidad nacional. La plaza pública, antes centro del ritual nacional, el debate o protestas, y de la ocasional convivencia ciudadana, empieza a convertirse en un espacio público que se cruza sin encontrar un lugar donde detenerse y, mucho menos socializar o rememorar. Ahora la fiesta de la patria, es reducida a algunos funcionarios e invitados y la ceremonia llevada a cabo por un grupo de políticos que montan guardia unos minutos, el tiempo necesario para tomar las imágenes para el noticiario de televisión, dejando al marcharse coronas de flores.

El nuevo espacio público urbano que emerge con la globalización en la era posmoderna se aleja de las masas y reuniones multitudinarias. No es más un lugar de reunión, sino lugar que se recorre de paso al trabajo, rumbo a los centros comerciales o centros de estudio, y luego de regreso a la casa.

El nuevo espacio público urbano que se forma en relación al nuevo arte público, es decir, esculturas y obras públicas, emerge aislado, al lado de avenidas o en parques recreativos, donde la diversión y el consumo son dominantes. ¿Será cierto que en la ciudad de Monterrey el Arte Público rompe en gran medida la continuidad que la historia moderna proponía? no más héroes o ciudadanos destacados plasmados en bronce, ya que la posmodernidad exige una estética sin cánones, fragmentaria, un arte sin relato histórico político. La imagen posmoderna debe depositar la mirada en un

futuro inconcebible, un tiempo que aparece formado con los fragmentos de sueños y miedos.

Las esculturas metálicas monumentales que se encuentran a los bordes de la avenida Constitución y de Morones Prieto, siguiendo el curso del río Santa Catarina, que cruza el centro de la ciudad de Monterrey, parecen construidas con pedazos, fragmentos de fierro y acero, que semejan montones de chatarra que la ciudad industrial nos ha heredado. Algunas de estas esculturas que semejan una nube o una ventana, se funden a lo lejos con el paisaje de los hornos de la Fundidora. Con los cerros de la silla o mitras o con la vista de edificios y postes para luminarias; pero también, bajo la subjetividad, se pueden imaginar muchas otras cosas.

Las esculturas, al lado del río Santa Catarina, fueron colocadas ahí para ser vistas desde lejos y a velocidad, es decir, desde un automóvil que recorre la avenida, y a una distancia que ofrece la posibilidad de ser miradas como parte del paisaje urbano. Dichas esculturas, carecen de espacio público a su alrededor, están hechas sólo para ser miradas individualmente conservando la distancia y sólo por los instantes que permita el tráfico. La mirada de los automovilistas o de los pasajeros de los camiones urbanos, no encontrarán asidero alguno, **serán miradas breves, distraídas, individuales; miradas que incluso no alcanzarán a ver, reconocer, a anclar en la memoria**, ¿cómo recordar una imagen escultórica vista por instantes y estéticamente incomprensible?, ¿cómo recordar lo que no se sabe qué es y por qué está ahí? Las esculturas emergen en el paisaje urbano como una señal, una marca, de un futuro que tampoco se imaginan. Es el arte el único capaz de traspasar el tiempo y cobrar significados. Es la obra artística la que puede imaginar, o imagina, lo que aún no es

visible, materialmente hablando. Es el arte lo que perdura a través del tiempo, aunque sus significados y las miradas se transforman. El arte, y con él la arquitectura, buscan en el espacio público urbano, podemos decir que intentan, interpelar las miradas, creando un espacio urbano visual.

Este nuevo espacio vinculado al arte posmoderno, tiende, potencialmente, a generar imágenes, de donde surge la idea de que la ciudad está constituida de miradas y un posible análisis de la mirada para el presente trabajo: **La mirada distraída, mirada concentrada, mirada domesticada, mirada panorámica, mirada del coleccionista, mirada turística, mirada dirigida, la mirada abierta.**

El nuevo espacio urbano es de carácter visual, público, pues el arte posmoderno tiene como principal característica instaurarse en la vía pública, como una forma de buscar la interacción y evitar las mediaciones institucionales del campo artístico, busca y forma parte de los que podría llamarse el paisaje urbano de la ciudad y se concreta con la interacción de las personas. Dicho espacio lo están creando los artistas de la posmodernidad, arquitectos, escultores, *performancers*, *grafiteros*, y todo tipo de artistas de la calle, y de donde surge la relación entre arte y espacios urbanos públicos como una forma de entender lo urbano.

Así lo venían manifestando los diversos artistas en la década de los ochenta y de la misma manera autoridades y empresarios se interesaron e interesan en abordar el nuevo espacio público. El espacio público anterior, el de la modernidad, sufrió una mutación, el afuera se convierte en el adentro, algunas de sus características son retomadas o trasladadas al *Shopping Mall*. En el espacio de la plaza pública y de las

avenidas que concentran el comercio, *el visitante*, descendiente del *flaneur* parisino¹ que mataba el tiempo con estilo, cruza bajo una mirada dirigida, o que trata de ser dirigida hacia el consumo.

El *flaneur*, dice Benjamín (2011), se “nutre” en sus recorridos no sólo a través de la mirada, sino que adquiere un saber que nace de lo “experimentado y vivido” (p. 422). Este “saber vivo” que recoge el callejeo en la vida urbana, transmitido oralmente, vincula memoria e historia². La ociosidad del *flaneur* es “una manifestación contra la división del trabajo” (p. 432). Con el *flaneur* se lleva a cabo “la interpenetración de calles y viviendas” (p. 428). La ciudad, observa Benjamín, se transforma a través del *flaneur*: “se le abre como paisaje, le rodea como habitación” (p. 428). El paseante³ cruza los barrios como las habitaciones de una casa, vincula lo que está adentro con el afuera, es decir, lo privado y lo público que la ciudad, bajo el capitalismo, mantiene en esferas separadas. El *flanuer* desaparece con el desarrollo de la sociedad de consumo y del individualismo hedonista. En la actualidad, el “callejeo” lo hace el consumidor, el cual recorre centros comerciales con el único fin de comprar; pasa de la calle, o de las avenidas, a las tiendas, a las plazas comerciales: *Shopping Mall*, donde el afuera se reproduce en un adentro con calles simuladas, clima y luz artificial abundante. El polo opuesto del consumidor es el vagabundo, el mendigo, el disociado, que recorre las calles de la ciudad y la convierte en su dormitorio, el adentro en el afuera, pero no

¹ Benjamín, (2011), ubica en el París de mediados del siglo XIX, al *flaneur*, personaje urbano que recorre las amplias calles y bulevares de una ciudad capital europea, que se transforma bajo la visión modernizadora del Barón de Haussmann al ritmo que impone la mecanización de la producción, el ferrocarril y la rápida distribución y venta de mercancías

² Benjamín, (2011) menciona la embriaguez anamnética, con la que el *flaneur* recorre la ciudad, lo cual significa que vincula la memoria y la historia (p.422).

³ La palabra *flaneur* en francés significa paseante. En <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espanol/fl%c3%96neur/691348?flaneur>

entabla relaciones con los otros, ni con las cosas como mercancías, en todo caso le interesan como desechos, consume la basura de los consumidores, para cubrir sus necesidades básicas: comida y abrigo. La mirada del mendigo que vive en la calle y recorre incesantemente la ciudad, es una mirada opaca: mira sin mirar, su mirada está perdida en el adentro.

El paseante de hoy, el consumidor, recorre los centros comerciales incesantemente, pasa entre las mercancías de todo el mundo que se exhiben como nuevas. La multitud de consumidores en un *Mall* sólo tienen en común la mirada sobre las mercancías. La mirada del *flaneur* era una mirada curiosa, “observador del mercado”, “explorador del capitalismo” (Benjamín, 2011, p. 431), pero también de las personas. La mirada del consumidor es la mirada del comprador y poseedor, que requiere de las mercancías para presentarse ante los otros, envuelto, cubierto, por las marcas de prestigio y valor, que suscitan relaciones de envidia de lo que el otro posee. Para el consumidor la mercancía no tiene historia e incluso las personas son miradas a través de las mercancías, las que poseen y las que no poseen. El *flanuer* con sus recorridos construye un espacio urbano a través de sus encuentros y acontecimientos que se suscitan en la calle, la mayoría de éstos imprevistos; su mirada se mueve en las relaciones entre las personas, y de las relaciones de las cosas con las personas. Por su parte, la mirada del consumidor se detiene en las relaciones entre mercancías, la persona misma es sustituida por las mercancías, vestida con las marcas que distinguen el nivel o valor del consumo sustentado. La imagen de la mujer con bolsas de marca, saliendo del *Mall* o caminando por las calles de las grandes ciudades, es cliché en películas y fotografías, señal del consumo. “El verdadero *flaneur* asalariado” observa

Benjamín, “es el hombre anuncio” (p. 803), que hoy en día lleva el consumidor a la vista, sin que le paguen salario alguno, la marca de la mercancía pintada en su ropa. Y no es de extrañar que la ciudad que corresponde a este hombre anuncio sea la ciudad-marca, es decir, una ciudad que está a la venta como mercancía.

El espacio público defendido y reclamado por algunos autores como espacio de ciudadanía tiende a ser disminuido por las políticas de control, la disolución sobre lo público y la privatización. La transformación de la plaza pública, y con ésta, las esculturas que en ellas estaban, han sido sustituidas por los *shopping mall*, y como éstas han fungido como Plazas Públicas arboladas y abiertas. Los *shopping mall* son metáforas de las plazas como la Plaza Zaragoza y la Alameda Mariano Escobedo, pero donde el paseante se convierte exclusivamente en consumidor, bajo un ambiente controlado y con abundantes cámaras de seguridad; y son las vías rápidas las que toman el lugar del espacio público de las estatuas-monumentos. También los parques temáticos sustituyen a la plaza pública, y con ello surge una distinción de clase; los lugares corresponden a su estratificación socioeconómica, de esta manera la ciudad hace sus diferencias: Palacio de Hierro, Galerías, Plaza Fiesta San Agustín, Plaza Sendero, Fiesta Anáhuac, Plaza La Silla, Citadel, Plaza Outlet, conservando el título de plazas y paseos, de consumo diferenciado.

Bajo la justificación de proveer espacio público, surgen importantes obras urbanas como la Macroplaza, el Parque Fundidora y el Paseo Santa Lucía. En esta dinámica, Monterrey se suma a la red de ciudades que pretenden modificar su imagen dentro de la competencia mundial como estrategia de venta de la ciudad, aparece el

concepto de “marca ciudad”⁴ cuyo resultado tangible es el paseo Santa Lucía, hecho para enmarcar el Fórum Universal de las Culturas, celebrado en Monterrey.

El nuevo espacio público tiende a una mirada del individuo, fragmentada, subjetiva, de caparazón a los imaginarios colectivos, más si estos resultan ajenos a un relato colectivo. En todo esto las esculturas funcionan como marcas en el espacio de la ciudad ofreciendo una interpretación de la misma. Las transformaciones que se ven en los estilos, sus materiales, sus ubicaciones en un lapso de tiempo, se encuentran relacionadas con las transformaciones que experimenta la ciudad. Las esculturas son formas de organizar la mirada e incluso de domesticarla.

De las esculturas surgen las miradas de una ciudad y para una ciudad, como objetos intermedios entre la arquitectura y el paisaje; ofrecen una lectura de cruce de miradas, percepciones que nos proporcionan la dinámica y contradicciones del acontecer urbano para entender su discurso. Las esculturas son intermedias, en el sentido de que están vinculadas a la permanencia y a la falta de funcionalidad, son la mayor prueba de que la ciudad se trata de embellecer con el arte.

Las esculturas entendidas en su capacidad de mensajes, de simbolismo requieren de la capacidad imaginaria de los habitantes. En este trabajo se considera que muchos de los monumentos y esculturas participan de una “no relación simbólica”, es decir, de un constructo que genere identidad y, tenga fuerza como imagen de ciudad, que a expensas de la globalización se ha intentado en grandes obras urbanas.

⁴ Puig,T. (2009), promotor español de la “marca ciudad, señala que Monterrey siguió con éxito el modelo *del Fórum Universal de las Culturas 2004*, apunta que el Proyecto del Fórum es un invento barcelonés”, “con una apuesta de rediseño urbanístico del último fragmento urbanizable de la ciudad opinable y un diseño cultural fracasado”, refiriéndose a Barcelona (p. 56).

En vista de lo anterior, se propone exponer la mirada que ofrecen estos objetos de estudio para la ciudad, basándonos en el constructo teórico de que toda materialización ofrece una mirada. Vemos y somos vistos por la mirada que los objetos portan.

¿Se puede realmente domesticar la ciudad bajo una mirada? ¿Cuál es la función o el sentido de las esculturas en la ciudad? ¿Las esculturas modifican o crean el paisaje, el espacio público, dan identidad? ¿Se puede entender lo urbano desde las proyecciones que genera el arte público? En este caso ¿Las artes plásticas son capaces de explicar los imaginarios y el acontecer de una ciudad?

1.3 Justificación

Uno de los motivos para el presente trabajo es sintetizar la cuestión urbana desde el enfoque del arte público y no de enfoques tradicionales como el sociológico, económico o político. La búsqueda de las proyecciones estéticas de la ciudad, la presencia o ausencia del arte, su calidad o falta de ella, la centralidad o periferia de éste, el compromiso o falta del mismo por parte de quienes se encargan o ejercen el arte en la ciudad; pueden ser indicadores tan válidos como los mismos indicadores demográficos y económicos. Con esto no se pretende decir que no se tendrán en cuenta los indicadores clásicos, sino simplemente, no se pretende considerarlos como únicos.

Desde un enfoque urbanista, podríamos decir que el arte público nos remite al imaginario de una ciudad cuyos objetos de arte público encarnan la representación heterogénea, pero encantadora, de la piel o capas de una ciudad.

Se trata al mismo tiempo de sumarse al entendimiento del fenómeno del quehacer cultural local, que ha cobrado vida en las últimas décadas. Por primera vez se habla de Monterrey como una futura capital de la cultura a nivel internacional. Si bien es claro que la cultura posmoderna y las tendencias neoliberales penetran la ciudad y han logrado modificarla, este entendimiento se debe lograr bajo un pensamiento crítico y no de adulación hacia las políticas públicas. Aunque la investigación toma en cuenta ciertos antecedentes del desarrollo del arte público en Monterrey, el estudio no pretende un enfoque histórico-documentalista de cada obra de arte, sino una reflexión de la cuestión urbana por la vía de lo visual.

1.4 Objetivo general:

- Entender la relación del arte público y la creación de un nuevo espacio urbano visual en el contexto de la posmodernidad.

1.5 Objetivos particulares:

- Conocer las transformaciones que ha experimentado el espacio público a través de los objetos de arte plásticos, y reflexionar sobre la interacción de los sujetos respecto a estos y sus posibles cambios de significado.
- Ensayar elementos de análisis sobre los fenómenos urbanos desde los estudios visuales
- Revisar los conceptos más importantes de arte público.

- Distinguir características del arte público moderno y del arte público posmoderno como referentes de dos tipos de espacio urbanos.
- Reconocer la incidencia de los fenómenos globales en las concepciones que dan origen al arte público de Monterrey.
- Establecer la relación entre arte, espacio público, paisaje urbano.
- Revisar la escultura como bien público en relación con la vida urbana y la movilidad.
-

Capítulo 2. Marco de referencias teóricas

2.1 La ciudad y espacio público urbano

La ciudad juega un papel importante en el establecimiento y posterior desarrollo de la sociedad moderna capitalista. Con la industrialización, la ciudad se convierte en el escenario central para la producción en gran escala a través de grandes máquinas y naves industriales. La ciudad se vuelve dormitorio de la mano de obra de las fábricas y el lugar donde vive y trabaja la multitud que requiere el comercio y los diversos servicios requeridos por las urbes cada vez más pobladas. Borja y Muxi (2003), nos hablan de las consecuencias del crecimiento desmesurado y complejo de las ciudades: el despilfarro, la segregación, “económicamente poco productiva, culturalmente miserable y políticamente ingobernable”. Sin embargo, la ciudad es históricamente, para Borja y Muxi, el “producto cultural” más “complejo y significativo” de la historia de la humanidad (p. 30). La razón de que la ciudad, según Borja y Muxi, es la obra magna de la humanidad, se debe al hecho de que concentra, maximiza, “las posibilidades de intercambio” diverso (p. 30), no solamente de mercancías. La ciudad actual, enfrenta

tres procesos que actúan negativamente, que corresponden al desarrollo de la economía global: la disolución, fragmentación y privatización (p. 31). Sin embargo, esta capacidad infinita de intercambios que poseen las ciudades en su historia, renace en la posmodernidad con el interés de generar espacios públicos urbanos suscitados o vinculados al arte público.

La distinción entre la Ciudad y Lo Urbano, hecha por Henry Lefebvre, (Citado por Delgado, 2007a), permite reconocer como Ciudad el conjunto de construcciones con una infraestructura compleja, (donde habita una población numerosa, que no suele conocerse entre sí) y considerar lo urbano como los modos de vivir. La Ciudad es el sitio con edificios y pobladores; y Lo Urbano son las prácticas de los habitantes que se movilizan en la ciudad.

Delgado (2007a), plantea que el “espacio urbano”, es una modalidad singular del espacio social “escenario y producto de lo colectivo”, “un determinado sistema de relaciones sociales” que nacen como una “proliferación de marañas relacionales, compuestas de usos, componendas, impostaciones, rectificaciones, y adecuaciones mutuas que van emergiendo a cada momento” (p. 12).

Distinguimos de Delgado dos características de su concepto de espacio urbano: “la simultaneidad y la confluencia” (Delgado, 2007a, p.12) que le otorgan al espacio la cualidad de existir en el momento y en el lugar en que acontece en la acción o “experiencia masiva”, “no es un lugar, sino un tener lugar de los cuerpos que lo ocupan en extensión y en tiempo” (p. 13). No es tampoco la suma, sino la relación de diversas

individualidades como se constituye el espacio urbano, espacio percibido, vivido, usado.

Cabe aquí plantear con Delgado lo que no es el espacio urbano: no es un espacio planificado o predispuesto. Los espacios públicos planificados por los urbanistas, ya sea por invitación de autoridades gubernamentales o de empresas privadas, tienen un fin determinado e incluso algunos un horario para determinadas actividades o uso, ya sea deportivas, de diversión o para el consumo.

El espacio urbano, al que se refiere Delgado (2007a), parte de una “dialéctica ininterrumpidamente renovada y auto administrada de miradas y exposiciones” (p. 14). Si bien es cierto, lo efímero y heterogéneo del espacio urbano, problematiza su observación. Delgado señala que, no obstante, siendo un espacio donde se da una interacción “siempre superficial”, individuos y grupos “definen y estructuran” sus relaciones con el poder, ya sea para someterse o subordinarse o para ignorarlo. Este espacio es emergente, radical y no puede “patrimonializarse como cosa” (p. 12).

Un aspecto del análisis de Delgado (2007a) que nos interesa respecto al espacio es el que se refiere al “proceso de domesticación urbanística” (p. 17). Ante la proliferación en gran medida espontánea, real o aparentemente caótica del espacio urbano, el poder intenta establecer y mantener permanentemente el orden a través de innumerables medios e instrumentos políticos, sociales, policiacos y arquitectónicos. Sobre todo, a través de un discurso político que hace “el elogio de los valores del civismo”, una ideología que “concibe la vida social como terreno de y para el consenso” (p. 17) que insta al cumplimiento de preceptos de buena conducta ciudadana.

El espacio público domesticado, según Delgado (2007a), debe asegurar ante todo “la buena fluidez” y servir de soporte a la memoria oficial. Así mismo, ser objeto de todo tipo de “monitorizaciones”, para asegurarse que los usuarios del espacio público jueguen su papel establecido de espectadores de eventos “autolaudatorios del orden político” (p. 17). Los usuarios de estos espacios son vistos (conducidos) como consumidores cautivos más que como ciudadanos libres.

El espacio urbano definido por Delgado (2007a), interesa aquí por ciertas características distintivas: “la simultaneidad y confluencia”; por ello mismo, existe en el momento en que se realiza como hecho único e irrepetible en el que acontece la acción o “experiencia masiva”, un acontecimiento; una “dialéctica ininterrumpidamente renovada y autoadministrada de miradas y exposiciones” (p. 14).

El nuevo espacio urbano al que nos referimos, no se forma con una experiencia colectiva propiamente, sino a través de la relación de diversas individualidades que confluyen, cada una por su cuenta, en un punto visual a partir de la mirada.

El concepto de espacio urbano de Delgado, sirve para marcar las diferencias de espacio urbano que, desde la valoración que aquí se aprecia, se refiere a un espacio urbano perteneciente a la modernidad, que sucede por desbordamiento o apropiamiento de los espacios. El concepto de nuevo espacio público urbano que aquí se propone en su relación con el arte y creado por el arte, no tiene la simultaneidad. Se busca la interacción, la interferencia, pero no la confluencia simultánea, si bien son las miradas las que confluyen, no hay un acontecimiento por el que cual estén reunidas, ni

son acontecimiento; lo que las hace confluir es el mismo espacio. Por tal razón se dice que tal espacio es el nuevo espacio público urbano.

El planteamiento que hace Castells (2008), desde una perspectiva sociológica marxista, que para entender la urbanización “se debe partir de la relación entre fuerzas productivas, clases sociales y formas culturales (el espacio entre ellas)” (p. 14), es pertinente por dos razones: la primera, señalada por Castells, es que resulta insuficiente explicar los fenómenos urbanos a través de la mera contextualización (p. 14); la segunda es superar la tentación de reducir las formas culturales a intereses políticos o económicos, muchas veces coyunturales, sin considerar las mediaciones, mencionadas también por Castells. **La relación del arte posmoderno, principalmente de las obras arquitectónicas, la escultura monumental y cierto tipo de publicidad, con el poder económico y la economía global, no se esclarece con el hecho de decir que el arte posmoderno sirve a los intereses de la economía mundo, o que enmascara la realización de los grandes negocios, o peor aún, que el arte sirve solamente de decoración en el escenario donde se realizan los negocios de las transnacionales.**

En el estudio de la ciudad posmoderna, Amendola (2000), aporta dos conceptos para el análisis de la “nueva sociedad”, se trata de una distinción dual que permite analizar la ciudad posmoderna en dos planos: el *cityscape* que se refiere al “panorama físico de la ciudad” y el *mindscape* como el “panorama del alma y de las culturas”. Señala que el *mindscape* “cambia mucho más rápidamente que el edificio construido de la ciudad” (p. 16).

La nueva ciudad de la que habla Amendola (2000), es decir, la ciudad posmoderna, se asemeja a una ciudad invisible, al menos materialmente hablando, pero que es perceptible como imagen o imaginario, “de manera fragmentada, lacerada a través de los sueños, los miedos, los gustos y los consumos de la gente” (p. 17), es decir “en las culturas, los valores, en los estilos de vida”, fuertemente influidos por el consumo. Amendola observa que las arquitecturas posmodernas son escasas en los países que han entrado con mayor fuerza a la posmodernidad: Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Alemania, Japón, Brasil, los cuales encabezan el proceso económico social de la economía global. Así mismo, constata los grandes cambios con los cuales irrumpe la posmodernidad en la vida social y transforman la ciudad. En estas sociedades la distancia es sustituida por las conexiones y la accesibilidad, y el concepto de red “redefine analíticamente el territorio”, convirtiendo el “escenario territorial” en un “extendido tejido urbano” que conecta ciudades grandes y pequeñas, pueblos, campiñas y metrópolis.

La ciudad, según Amendola (2000), asume la tarea fundamental de “hacer visible al mundo” a través de “los cánones de la comunicación mediática contemporánea” (p. 135). La necesidad imperiosa de que el mundo sea “accesible, simultáneo y cautivador” le corresponde a la ciudad, a la nueva ciudad, es decir convertirse en “factor y campo del reencantamiento de la ciudad posmoderna” (p. 135).

De la ciudad moderna, degradada por el industrialismo, deshumanizada, en crisis ambiental y un individualismo que se devora a sí mismo, y con su abandono y fin ya anunciado, surge la ciudad posmoderna con el Placer y la Belleza (Amendola, 2000) como unos de los principios organizadores: “El placer, -y con él la Belleza como una de

sus fuentes principales del placer mismo- se convierten en uno de los mayores principios organizadores de esta ciudad intencionalmente mágica y seductora” (p. 135). Las consecuencias para el espacio público en la nueva ciudad son fundamentalmente novedosas: en la ciudad “todo es espectáculo, todo es arte, todo es distinción” (p. 137), apunta Amendola. Lo real es que todo puede ser convertido en un espectáculo mediático, todo puede ser considerado arte y todo puede funcionar como objeto de distinción. Convertida en una gigantesca pantalla, la ciudad proyecta sin cesar diferentes “gustos, modas, sonidos, imágenes, culturas y contraculturas” (p. 140). En la nueva ciudad todo lo que ocurre, se hace y proyecta a través de los medios de entretenimiento y comunicación, sólo de esta manera es considerada “real”.

La relación que hace Lipovetsky (2000) entre consumo e individualismo tiene como consecuencia que la convivencia entre personas sea sustituida por los productos y servicios que invaden la vida cotidiana. Es observable un rasgo del consumo individualista que se exagera cada vez más: se trata de que ya no se consumen las mercancías o servicios, sino que se devoran con gran velocidad, pues el placer o satisfacción no está en satisfacer una necesidad real, sino consumir y desechar lo más rápido posible, para iniciar el ciclo de nuevo que le asegura estar siempre actual. Lipovetsky observa que: “El universo de los objetos y del bienestar funciona como máquina de dispersión social, de repliegue a la esfera privada” (p. 24).

El individuo ya no necesita la interacción con otras personas, puesto que en y desde la esfera privada satisface sus necesidades; puede trabajar en cualquier lugar a través de una computadora, divertirse, jugar y pedir comida desde su casa, es decir, puede comprar lo que desee. Recientemente, hasta lo que se consideraba por esencia

un acto público político, una manifestación-marcha por las calles, es sustituida por una marcha de protesta virtual, dando por resultado la primera manifestación a partir de un Holograma, en España, el 13 de abril de 2015⁵.

Es importante señalar que para Lipovetsky (2000), existen factores materiales que contribuyeron a la revolución individualista, el urbanismo entre ellos: si antes “La ciudad tradicional mezclaba viviendas, talleres y lugares públicos; en cada calle coexistían edificios, galpones, fábricas” (p. 24); el nuevo urbanismo, el expresado en la carta de Atenas de los años Treinta, “Representa la voluntad de producir espacios nuevos, racionales, funcionales, ventilados se asiste a la edificación de grandes conjuntos dormitorio, ciudades periféricas donde el espacio público va diluyéndose”(p. 25).

La interrelación entre lo público y lo privado en la ciudad tradicional, “donde el hogar y la calle se comunicaban” va perdiéndose para declarar que “el polo público de la ciudad tradicional ha muerto” (Lipovetsky, 2000, p. 25). Si aceptamos dicha aseveración, ¿en qué sentido puede existir, o ser modificado, el espacio público? ¿En qué sentido una sociedad atomizada y de trayectos personales, individuales, como es característico de la sociedad posmoderna, puede tener un espacio público? ¿En qué sentido el arte público puede generar espacios urbanos?

En arquitectura el posmodernismo significó según Jencks (1977/1981), entusiasmo por recuperar el ingenio, la emotividad y la historia que el movimiento moderno había rechazado. Mientras que en urbanismo significó, según Raban (1974,

⁵ Córdoba, C. (2015, abril 11). Hologramas contra la “ley mordaza”. *El PAÍS*. En http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/04/10/madrid/1428698276_149818.html

citado por Harvey, 1998), entender la ciudad heterogénea como un “laberinto o panal”. La ciudad también es comprendida como un teatro con una serie de escenarios, donde el individuo participa en múltiples roles y moldea el carácter de la ciudad: “Las ciudades, a diferencia de las aldeas o pueblos, son plásticas por naturaleza. Las configuramos en nuestras imágenes: ellas, a su vez, nos moldean en virtud de la resistencia que ofrecen cuando tratamos de imponerles nuestras formas personales” (p. 18).

Esta mirada entusiasta del posmodernismo y del urbanismo, contrasta con las posturas críticas y sombrías de algunos filósofos y urbanistas. Castoriadis (2008), considera que las “marcas” “posindustrial” y “posmoderno”, representan “la patética incapacidad de nuestra época para pensarse como algo positivo, o incluso como transición”. Así es llevado a definirse simplemente “pos algo”, refiriéndose a “lo que ha sido y ya no es”, y “autoglorificarse con la curiosa afirmación de que su sentido es la ausencia de sentido y su estilo es la falta de estilo” (p. 13). Así mismo, señala que con frecuencia se olvida que lo moderno expresa una actitud “auto (o ego) céntrica” que borra todo desarrollo posterior. Lo autoproclamado es que el imaginario moderno “durará siempre y de que el porvenir no será más que un presente prolongado” (p. 11).

Agrega que los conceptos “posmodernismo” y “posindustrialización” deben de revisarse, principalmente el segundo, ya que la promesa de una sociedad que haga posible para cada cual un trabajo personal y creativo no se cumplió, y parece tan lejana de realizarse como lo fue durante la época moderna, a pesar de que en el presente el gran avance de la tecnología y nuevos métodos de trabajo aplicados a la producción primaria y secundaria, por primera vez en la historia de la producción, absorbe menos

de “un cuarto del input del trabajo”, lo cual plantea que “el tiempo libre está al alcance de la mano” de los trabajadores.

Lyotard (1998), plantea que una de las características de las sociedades posmodernas, también denominadas posindustriales, es la transformación del conocimiento como la principal fuerza productiva: “El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado.” (p. 6,7). La posmodernidad es considerada por Lyotard (1998) como un estado de la cultura afectado por un cambio en las reglas del discurso de la ciencia, la literatura y el arte, es decir, la condición del saber cambia en las sociedades desarrolladas. Su hipótesis es que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada posmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde mediados del siglo XX. Y se caracteriza por la incredulidad con respecto a los meta-relatos propios de la era moderna. Las tecnologías, también lenguaje, legitiman ciertos aspectos de la transformación del saber actuando en una especie de carambola sobre los poderes públicos y sobre las instituciones civiles.

El posmodernismo también se deja sentir desde el arte como una crítica a la modernidad, a la dominación de las supuestas democracias y al mismo capitalismo. Es por eso que, a los artistas, incluyendo al arquitecto, interesa el espacio público como una forma de generar reacción e interpelar la mirada de los otros, por lo que se puede entender la posmodernidad como una reacción a la deshumanización del capitalismo, donde el consumismo y el miedo siempre están presentes, y donde la máquina penetra en lo más íntimo de la vida cotidiana y más que mediar, las mediatiza. Donde la

sobreexposición de imágenes, “condición posmoderna por excelencia” puede resultar hostil; estar revestida como aura de autoridad y poder del poder político y empresarial; ser fluido efímero para la acumulación del capital⁶, o fluido efímero de los artistas en la calle. La arquitectura reacciona rompiendo el paisaje que la modernidad quiso construir como paisaje racionalista, con un rol establecido para los ciudadanos y los artistas rechazando las instituciones museísticas para saltar al espacio público.

2.2 Concepto de espacio público moderno

El espacio público⁷ se define en la sociedad moderna a partir de establecer el marco legal de la propiedad privada, como base fundamental del predominio del capitalismo en el plano económico, político y sociocultural. Jurídicamente, todo el espacio que contiene una nación o país, tiene un propietario o administrador legal. El espacio público moderno nace bajo el dominio legal, es decir “es sometido a una regulación específica” de la administración pública del Estado, que representa legalmente a los ciudadanos, (Borja y Muxi, 2003, p. 44).

El espacio público moderno es definido por Borja y Muxi, como resultado “de la separación formal (legal) entre la propiedad privada urbana (expresada en el catastro y vinculada generalmente al derecho de edificar) y la propiedad pública (o dominio

⁶ Harvey, D. (1998, p.318) señala que la imagen cumple distintas funciones en la condición posmoderna: se le asocian a ella virtudes de poder y permanencia en la imagen de las personas; es mercancía en sí misma; su naturaleza efímera “es una bendición divina en la acumulación de capital”. La imagen se vuelve absolutamente importante en la competencia, no sólo a través de la marca, sino también a través de las diversas asociaciones que se hacen a ella. La inversión en imagen es tan importante como la inversión en medios de producción e insumos de las mercancías.

⁷ Fernández, B. (1999/2005) sostiene que la dualidad entre espacio público y espacio privado, hoy es “obsoleta” pues han surgido “espacios híbridos” que son a la vez públicos y privados.

público) por subrogación normativa o por adquisición de derechos por medio de la cesión, que normalmente supone reservar este suelo libre de construcción (excepto equipamientos colectivos, infraestructuras...)” (p. 44).

La “separación formal” entre ambos tipos de espacio implica no solamente el derecho a construir, o restringir el acceso, sino también la decisión de hacer visibles en diversos aspectos, o invisibles, los actos de la vida privada, Soto (2009), señala: que “lo interior en este caso designa el espacio de lo privado, lo familiar, ese ‘adentro’ que definirá una zona de seguridad y clausura, ya que es el primer espacio al que se enfrenta el individuo, entonces se caracterizaría por ser conocido y reconocido” (p. 55). Esta privatización también funciona al interior del espacio privado. Hay, pues, diversos grados de privacidad, es decir de control, dentro del espacio privado. Los que comparten una vivienda, delimitan espacios interiores, íntimos, dentro de un espacio privado más amplio. Sin embargo, en el espacio público, en el que acceden eventualmente grupos numerosos de personas, los controles de acceso y de uso se ven desbordados e incluso ignorados sobre todo en el plano político, muestra de ello son los vendedores ambulantes y las manifestaciones políticas, marchas de protesta y todo tipo de eventos político culturales, realizadas a contrapelo de los reglamentos del espacio público, que toman calles y plazas. Una restricción de la vía pública, justificada por el temor a la violencia, llevada a cabo por vecinos de una colonia (la colonia Anáhuac, por ejemplo), al colocar cercas en las calles que delimitan la colonia e impiden el acceso, se convierte en un acto de segregación, en tanto se dirige no específicamente a los delincuentes, sino a los otros, a los que no viven en dicha

colonia⁸. La ambigüedad que se introduce en relación a los espacios públicos, parte del hecho de que se confunde lo público con lo colectivo. Dentro de la sociedad capitalista tanto la propiedad colectiva y los derechos colectivos, constituyen una contradicción fundamental con la primacía legal de la propiedad privada. En este sentido, cobra un relieve fundamental las medidas diversas de control de los espacios, sean públicos o privados. En el ámbito colectivo, el uso y las medidas de control, dependen directamente de lo que la colectividad requiere y decide.

Durante el siglo XIX, el espacio público adquirió importancia. Sin embargo, desde fines del siglo XIX y en el transcurso del XX, en plena industrialización y bajo la influencia del urbanismo funcionalista, el espacio público resultó fuertemente afectado por el crecimiento de las ciudades y su transformación en megalópolis. Borja y Muxi (2003), señalan algunos de los factores que incidieron en el espacio público de la ciudad moderna industrial: las obras viales que pretendían desahogar la congestión vehicular creciente; las medidas de seguridad que buscaban imponer el orden público ante las manifestaciones de descontento de las masas urbanas y frente a la delincuencia; el desarrollo del comercio a partir de la construcción de los grandes centros comerciales; la intención de “embellecer” una ciudad que se extendía desordenadamente víctima de la especulación. Dicho embellecimiento se expresó, en “mecanismos de segregación social” (Borja y Muxi, 2003). En plazas, zonas residenciales y grandes centros comerciales se restringió el acceso, pero también se practicó una especie de “higienismo social”, satanización de los indeseables a través

⁸ El caso de la Colonia Anáhuac (San Nicolás de los Garza) no es aislado, se trata de una tendencia de los espacios metropolitanos que apunta a la auto-segregación justificada en la inseguridad. Esta tendencia se refleja en demanda y oferta mobiliaria de fraccionamientos cerrados por muros, rejas y casetas de vigilancia que controlan el acceso a esos espacios.

de los medios de comunicación masiva y con el uso de la violencia policiaca, que se deshizo de “los otros”; de la percepción de que afean las calles, avenidas o plazas, se pasa al argumento de que son peligrosos, delincuentes, es decir un asunto de seguridad pública. Esta higienización se llevó a cabo en el centro de la ciudad de Monterrey con el desalojo de los “puesteros”, los cuales retornaron las calles y banquetas para seguir vendiendo sus mercancías, negándose a ocupar los lotes en los “espacios” que las autoridades municipales les designaron.

2.3 Concepto de arte público

Aun y cuando no existe un consenso en el empleo del término arte público, proponemos un concepto que vaya más allá de la pura referencia exterior, relacionado con el espacio público urbano como generador potencial de experiencias individuales o colectivas, teniendo a la ciudad no sólo como escenario, sino como lugar de las percepciones, como elemento fundamental de las vivencias personales, subjetivas y de posibles y diversos intercambios culturales entre la gente, en el más amplio sentido de la palabra.

Como se puede observar en las siguientes definiciones no existe un acuerdo en el empleo del término arte público; a menudo se le asigna el sentido de “arte urbano”, en otras ocasiones se considera el arte público como el arte promovido específicamente por el Estado, o para englobar toda obra de arte que se exhiba en algún lugar del espacio público, incluyendo edificios, objetos ingenieriles y presentaciones artísticas.

Para algunos autores, la idea de un arte público, adquiere una nueva relevancia ligada al espacio público como generador de crítica, debate, diálogo, visibilidad, compromiso y propiedad e interés común; se trata de una concepción en concordancia con la recuperación y demanda de los espacios públicos.

En esta tendencia vemos que Armando Silva (2006), especifica que en las últimas décadas el arte público se ha visto intensificado por un impulso crítico que lo ha llevado a no cumplir la función especial de representación del poder establecido, para ensayar la tarea compleja de construir al público, a la audiencia como público políticamente activo.

Bauman (2007), precisa que los artistas practican un arte efímero usando la calle, sus muros y banquetas como antagonistas natos de los administradores, ya que mientras los primeros luchan contra lo contingente, los segundos hacen de la contingencia su hábitat. Según el autor, mientras los artistas luchan contra el *statu quo*, los administradores tienen como deseo por controlar los comportamientos humanos y sus probabilidades.

A esta circunstancia hay que agregar la propensión, por parte de los políticos, de imponer políticas culturales y artísticas por medio de actividades que atraigan al mayor número de personas, bajo un criterio estadístico; los ejemplos sobran. Tal vez eso sea lo más grave, dice Bauman (2007), que los políticos están intentando controlar todos los espacios públicos que puedan surgir como lugares para el debate político (p. 72).

Por su parte, el escultor iraní, Siah Armajani, (citado por Luján, 2008), elaboró un ideario que planea una propuesta ética, desideologizada. Dicho manifiesto representa un código de ética para la profesión de escultor:

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano (Luján, 2008, p. 10).

El arquitecto y artista jalisciense Fernando González Gortázar, (en Guerrero Rosas, A., Palomar, J. & García, G. 2003), expresa en el punto de vista, o lo que un productor de arte urbano debe considerar, cuando se le solicita arte para el espacio público; entre éstos establece como importante la idea de adaptar la obra del autor al contexto local de la ciudad, al paisaje urbano, vinculado a las necesidades concretas. Para González Gortázar (Guerrero Rosas, 2003), la interacción con la gente es funcional, puesto que la obra artística satisface necesidades de las personas.

El arte urbano es aquel que nace de las condiciones de la ciudad, que nace de un emplazamiento concreto, de unas perspectivas reales, de un contexto, de un paisaje, de unos edificios que lo rodean, de unos árboles, de unos anuncios, de un paisaje en suma..., es decir, es un arte funcional en el sentido arquitectónico de la palabra, un arte que pretende satisfacer ciertas necesidades y responder a

ciertas condiciones. Es un arte que nace de la ciudad y, en segundo término, que repercute en la ciudad, que tiene consecuencias en ella (p. 66).

2.4 Arte público posmoderno

Grau (2007), señala que en la era de la posmodernidad destaca el resurgimiento del arte público, el cual convierte al espacio público de las ciudades “en el principal campo de actuación de los artistas” Así mismo, señala que “Durante la década de los años 80, en plena posmodernidad, se produce la recuperación y consolidación del arte público, una práctica artística surgida a lo largo del siglo XIX que había perdido fuerza en la época de las vanguardias”.

A la vez que el arte ocupa el espacio urbano, los museos entran en una crisis, donde se debate su función tradicional. En la medida que el público se va convirtiendo en un espectador cada vez con mayor participación en una nueva ciudad en la cual el arte forma parte de un espectáculo.

Dos son los factores que en este trabajo se consideran fundamentales para el resurgimiento del Arte Público en la actualidad: el primer factor tiene que ver con la fuerte tendencia de los artistas, en la posmodernidad, a realizar sus obras como arte público, hacerla parte de la ciudad, lo cual tiene como consecuencia que sea convertida en evento e involucre a un número considerable de ciudadanos. Amendola (2000) enfatiza el hecho de que la obra de arte se valore y juzgue tomando en cuenta “el efecto artístico sobre el espacio y la intensidad de la relación entre el objeto artístico y la gente” (p. 141). El autor señala también que el juicio subjetivo de la gente, de esta

forma, prevalece por sobre el juicio de “los actores tradicionalmente legitimados para formularlos” (p. 142), es decir sobre los críticos, museos, conservadores, etc. El hecho señalado define uno de los rasgos más importantes del arte posmoderno: la interacción con la gente, lo cual los impulsa a buscar el espacio público, es decir, se busca la reacción, la interacción, y lo mismo se puede decir de un edificio o un performance.

Cambios en el Espacio urbano	
Espacio público moderno tradicional	Espacio urbano posmoderno
Punto de reunión colectiva física	Experiencia individual
Arte figurativo	Arte abstracto
Interacción física	Interacción visual
Función ideológica-política	Función estética-cultural
Espacio planeado	Espacio abierto
Mirada dirigida	Mirada abierta
Distancia corta	Distancia lejana
Espacio físico	Espacio visual
Movimiento	Velocidad
Tabla 1. Cambios en el Espacio Urbano por Guadalupe Mauricio H. 2015.	

El segundo factor vinculado al resurgimiento del Arte Público está expresado por el Manifiesto que emite la Cumbre Mundial de las Artes (World Arts Summit), celebrada en Venecia en 1991, patrocinada por el Foro Económico Mundial, cuya sede es Davos, Suiza, conocido como Grupo de Davos: “El arte, dice el manifiesto, para una sociedad global... es la lengua de la cultura, forma única de expresión creativa que nos permite

comunicar y construir puentes realmente de dimensiones mundiales” (Debray, 1994, p. 210).

Es visible que los poderosos hombres de negocios, representados en Davos, se interesan por los “puentes” de “dimensiones globales”, sobre todo en un mundo globalizado, cuya economía trasnacional enfrenta conflictos armados, políticos, sociales, culturales, religiosos, étnicos, muchos de ellos también de dimensiones globales. El arte ¿global? parece ser para los hombres de negocios, el compañero ideal que sirva de marco (imagen) para las inversiones. Y es el arte público posmoderno el que mejor cumple la función de “puente”, en la medida que se considera lenguaje – universal- que busca interactuar con la gente.

La estetización de la vida cotidiana, (Amendola, (2000, p. 148) y Brea (1996, p. 19), se ha convertido en uno de los efectos más notables de arte público posmoderno. Relegado el museo como institución conservadora de arte, propio de la era moderna, el espacio urbano, donde se realizan los encuentros, se convierte en el espacio más importante de arte posmoderno. Sin embargo, el encuentro entre el arte y el habitante de la ciudad posmoderna, está mediado por el espectáculo, el evento, el acontecimiento mediático. El arte posmoderno pasa a ser una parte fundamental de dicho espectáculo de masas (Brea, 1996, p. 19 y Amendola, 2000, p. 158), donde se participa de una simulación de la experiencia estética, y con ella una posible desaparición del arte y sustitución por la pura representación espectacular de lo que podríamos llamar el resplandor de la obra artística.

2.5 Arte público en la ciudad de Monterrey

Hasta la década de los ochenta el Arte Público en Monterrey⁹ se había caracterizado por ser prácticamente un monopolio del Estado, considerado arte oficial bajo la tendencia del nacionalismo cultural y, en ese sentido, un arte objetual, estático, permanente, formal, estéticamente académico que retoma elementos de tipo realista socialista, y por ello con un fuerte contenido ideológico, destinado principalmente a exaltar hechos fundacionales y figuras heroicas reconocidas por la historia oficial, lo cual se orientaba a enaltecer principalmente a hombres de Estado, esculpidos o pintados con rostros serios generalmente en base a líneas rectas y de un tamaño monumental que enuncian la grandiosidad del hombre de Estado. En Monterrey predominan las figuras de personajes que llegaron y permanecieron en el poder, dominaron el partido oficial o trascendieron la historia nacional, y no se representan de la misma manera a figuras rebeldes, revolucionarias, como Francisco Villa y Emiliano Zapata, que no ejercieran el poder del Estado, aunque expresaron con su lucha las reivindicaciones sociales fundamentales de las masas empobrecidas del campo, influyendo en el contenido a la Constitución Política Mexicana de 1917. Tampoco se hace un reconocimiento a la mujer. Mucho menos se puede hablar de la tradición de la mujer como escultura urbana, fruto de la relación vedada entre espacio público, política y mujer. Cabe mencionarse que el espacio público que aquí se generó, es un espacio dado, objetivado por las relaciones de poder y representa la culminación de una forma de interacción en la ciudad.

⁹ El presente apartado fue desarrollado para la conformación de la tesis, fue publicado en internet por la Universidad del Norte de Colombia en http://rniu.buap.mx/enc/pdf/xxxiii_m6_mauriciohernandez.pdf

2. 5.1 Performance, Street art y grafiti

En este apartado abordaremos brevemente algunos ejemplos de la irrupción del *Performance, Street Art, Grafiti* en la vía pública de la ciudad de Monterrey. Un trabajo artístico que causó interés entre círculos del arte y la cultura regiomontanos fueron los primeros *performance* realizados en la vía pública del artista Juan José González; su primer *performance* lo realizó en 1982 cuando todavía en Monterrey, y en la misma Facultad de Artes Visuales (en la cual estudiaba la carrera técnica en artes escenográficas) no formaba parte de los planes de estudio, ni era común en el campo artístico local. Los contenidos de sus *performances* abordaban el tema de Género, destacando el de la homofobia y la doble moral practicada por la Iglesia Católica. Otra de las líneas temáticas fue la violencia contra la mujer y la incapacidad de las autoridades frente a este fenómeno social.¹⁰ Sus intervenciones en la vía pública le costaron la censura en el municipio de Monterrey, y la detención policiaca.

Actualmente la voluntad por dar continuidad a este tipo de manifestaciones en la vía pública la podemos encontrar en “HORASperdidas performance-art H”¹¹, un proyecto que surge en Monterrey, N. L. en 2008, la idea principal es la utilización del espacio público para la presentación de ejecuciones de arte de *performance*. “partiendo del concepto del ámbito público como un terreno de construcción y transformación socio-cultural y entendiendo la presencia del arte en dicho ámbito como un agente

¹⁰ Recientemente, 18 noviembre 2016. El Sistema Nacional para Prevenir, Atender, Sancionar y Eliminar la Violencia contra las Mujeres acordó declarar la Alerta de Violencia de Género para municipios de Nuevo León. Tan solo entre 2012 y 2016, tiempo de trámites y tribunales, ocurrieron 449 feminicidios. En 2005 Monterrey ocupó el primer lugar en agresiones a mujeres en la vía pública según los resultados de la Tercera Encuesta Nacional sobre Inseguridad (2005) realizada por el Instituto Ciudadano de Estudios Sobre Inseguridad, en: <http://www.icesi.org.mx>

¹¹ Flores, C. (2013). II Bienal Internacional de Performance HORASperdidas, ¿*Quienes somos?* Monterrey, N. L., México. En: <http://mtyhorasperdidas.wix.com/arte#!info/c161y>

activo de cambio y beneficio social”. El proyecto fue creado por artistas regiomontanos bajo la iniciativa de Melissa García, y desde el 2010 la dirección ejecutiva está a cargo de Celeste Flores, maestra de la Facultad de Artes Visuales de la UANL. Flores¹² señala que, en el espacio público como la calle o una plaza, el artista puede encontrarse con un público fresco que decide permanecer como espectador ante la sorpresa que despierta la acción del *performance*; abriendo así un momento para la cuestión empática donde las personas pueden cuestionar al artista a partir de sus propias observaciones, y, por otra parte, el artista puede expresarse sin las cargas culturales que le impone un museo o una galería.

En el evento, Víctor Zulser, artista de Guadalajara, señaló que el espacio público es un lugar para la vida y la expresión, y por lo mismo, debería ser parte de los derechos poder salir y hacer una acción poética, una acción comunicativa, una acción de arte. El espacio público es el lugar de las percepciones, y si no hay la libertad de hacer algo para que alguien lo perciba, como el arte, mucho menos otro tipo de intercambios.¹³ Es importante considerar las palabras de Sulser cuando señala al espacio público como el lugar de las percepciones y condicionante del intercambio, y al arte como el primer vehículo de dichos intercambios.

Sólo por dar un ejemplo de lo que sucedió en “Horas Perdidas”, se describen tres performances que según sus planteamientos veo en estos artistas a los filósofos griegos que solían debatir en los lugares públicos de Atenas y otras ciudades como **los**

¹² Mauricio, G. (2010, abril 25). [Entrevista con Celeste Flores y Melissa García] [Audio], artistas del performance y organizadoras de HORASperdidas, Monterrey, NL.

¹³ Mauricio, G. (2010, abril 25). [Entrevista realizada a Víctor Zulser], [Audio], artista del performance. Monterrey, Nuevo León.

nuevos filósofos de la ciudad que, a falta de debate y reflexión, se interrogan artísticamente, de encuentro al transeúnte, sobre los problemas de la vida urbana¹⁴

Rocío Boliver, “La Congelada de Uva”, logró crear una situación compleja al enterrar su cuerpo (hasta el cuello) en el césped de la Macroplaza, frente al Museo de Historia Mexicana y solicitar que llenaran su cabeza (rapada) con lombrices. La artista dijo que mediante el *performance* en el espacio público le gusta sorprender la cotidianidad, ya que en ésta se ha olvidado la capacidad de reconocer la información humana, con lenguajes que buscan trascender la razón (metalenguajes), después de todo, “la razón es un colador de la información que a los poderosos les interesa que procesemos”. La artista dedicó toda una tarde para cumplir con su propósito de buscar la contemplación perdida.

Un grupo que ha centrado su trabajo en la crítica sobre la desigualdad en las proyecciones estéticas de la ciudad y las fronteras de la propiedad pública y la privada son el colectivo “Tercerounquinto” (“3er1/5”), creado en la Facultad de Artes Visuales, UANL y formado por Julio Castro, Gabriel Cazares y Rolando Flores. Una de sus propuestas lleva el nombre de “Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey”, y tuvo como planteamiento instalar esculturas y analizar la aceptación o el rechazo por los habitantes de la zona¹⁵. Otro proyecto de este colectivo, consistió en instalar una placa de concreto de cincuenta metros cuadrados en una colonia de la periferia de Monterrey; dicho así esta placa podría parecer algo trivial, pero tiene el sentido de

¹⁴ Mauricio, G. (2010, abril 25). [Entrevistas realizadas a Rocío Boliver, Carlos Salazar Lermont: Venezuela y Colectivo OKAN: Colombia], [Audio], artistas del performance. Monterrey, Nuevo León.

¹⁵ Cárdenas, R. (2004, septiembre). Los tres mosqueteros del arte contemporáneo. *Vida Universitaria*, 137(8), pp. 6, 7.

intervenir “artísticamente” espacios que habitualmente son ajenos al arte por estar en una periferia donde prevalece la pobreza. Los trabajos del colectivo “Tercerounquinto” abordan aspectos sociales y económicos, y van encaminados a desarticular, a nivel simbólico, las fronteras relacionadas con la propiedad pública y privada.

Una práctica artística que ha contribuido a la transformación del Arte Público en Monterrey es el *Street Art*,¹⁶ cuya homología en la ciudad ha producido una generación de *grafiteros* jóvenes que han demostrado constancia: *Dose, Screw, Blast, Fidencio, los de la Efe*, entre otros. La apertura hacia este arte no está desvinculada de cambios políticos, sociales y culturales¹⁷. Estos acontecimientos van produciendo una serie de efectos que contribuyen a la aceptación, en parte, del *Street Art* e indican la existencia de cierta simpatía de parte de los jóvenes.

Mauricio Fernández Garza, entonces alcalde de San Pedro, con motivo de la presentación del proyecto de *street art* “Seres queridos”¹⁸, 8 retratos de gran formato colocados en los muros de la ciudad, en el que participa el municipio de San Pedro junto a otras instituciones culturales, declaró para el periódico El Norte¹⁹ que, pese a la controversia que pueda crearle a un funcionario apoyar a los jóvenes que hacen arte en la calle, se debe apoyar debido a que en la calle hay mucho talento y si se incrementan

¹⁶ El *street art* (arte callejero) en un sentido estricto contempla una serie de prácticas artísticas realizadas en la calle, colocadas o asociadas a ésta; que van desde la danza, el baile, el canto, las artes visuales e incluso ciertos deportes. En sí el *street art* enmarca una cultura juvenil. El término *street art* en Monterrey funciona para referirse a una serie de técnicas plásticas que suelen ir de lo más simple a lo más complejo con la finalidad de plasmar una imagen en los muros. Los materiales de uso son las plantillas (esténcil), el spray, (comúnmente para las firmas del *grafiti*), imágenes en calcomanía (*sticker*), los nombres de esta gama cambian, según modismos, pero sus técnicas son similares.

¹⁷ Entre ellos la alternancia en el poder, un concepto del arte dilatado que permea la cultura local, el reconocimiento y la consolidación de artistas del *street art* en otros países: Xavier Prou (Blek le Rat), Banksy, Octavio y Gustavo Pandolfo (Os Gêmeos), Blu, Shepard Fairey (Obey), Jorge Rodríguez Gerada, entre otros

¹⁸ NOBULO, ARTO & Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey MARCO, (2010). SQ, Seres Queridos Monterrey. En <http://www.seresqueridos.org/>:

¹⁹ Martínez, C. (2010, mayo 8). Street art: Fresco, ácido... y polémico. El norte.com

las penas para quienes practican este tipo de arte se corre riesgo de perder futuros artistas. "El arte no hay que verlo tan cuadrado", ejemplificó con el caso Jean-Michel Basquiat, que, en su momento, era criticado por andar pintando en el metro (de NY)", pero después fue reconocido como genio a nivel mundial.

Aunque Mauricio Fernández comprenda el arte en la calle de otra manera, dada la vocación cultural que le ha caracterizado,²⁰ sus palabras dejan ver que la controversia tiene un trasfondo social, en la medida que el arte callejero posee para mucha gente un sentido peyorativo, pues se le asocia con el vagabundaje, la mala vida, con lo que no tiene control ni valor. Sin embargo, en el mundo de quienes practican este modo de arte, significa movilidad y modificación de la fisonomía de la ciudad, conquista de ésta, contestación, huella, registro, expresión y adrenalina²¹. Podemos reconocer en los *grafiteros* los postulados estéticos pronunciados en el manifiesto futurista²² como "el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad. El coraje, la audacia, la rebelión (...) el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal (...)"

²⁰ Formó parte del Comité que seleccionó la escultura "Homenaje al Sol" (1981); promovió el "Parque Olga Tamayo" y "El paseo de los Duendes" de González Gortázar; regaló el diseño de "La Lagartera" de Francisco Toledo a la administración del gobernador Natividad González Parás, entre otros.

²¹ Martínez; M., Galarza, B. & Mauricio, G. (2003). *El graffiti*, trabajo de la maestría en Arte, Materia de Teoría Cultural. Facultad de Artes Visuales, UANL. Trabajo no publicado.

²² Gonzáles, A. Calvo, F. & Marchán, S. (2003). *Escritos de vanguardia. 1900-1945*. Madrid: ISTMO.

Capítulo 3. Monterrey de lo moderno a lo posmoderno

3.1 Dos imaginarios

Ninguna ciudad ha levantado un monumento de tal grandiosidad, que celebre la era moderna industrial, como París, Francia. Construida con hierro, la Torre Eiffel²³ mira y es mirada por el mundo a través de un imaginario que conjuga en París a la Ciudad de las Luces y la Ciudad del Placer. Sin embargo, estos imaginarios (imagen) no se construyeron con base a la dureza y frialdad del hierro, o a la sordidez de las naves industriales, sino a las sugestivas luces y los placeres prometidos de la vida nocturna, que alcanza a finales del siglo XIX y principios del XX un gran esplendor, ciertamente junto a los misterios de un París también sórdido y oscuro, que promete placeres prohibidos; y a la vez, coexiste con la elegancia y distinción que brilla en los célebres Pasajes comerciales de sus principales avenidas donde la moda reina e impone el gusto del estilo parisino. La fuerza y expansión que se reproduce con el tiempo, de los imaginarios e imagen de París, podemos apreciarla actualmente, a partir del número de visitantes de múltiples nacionalidades que acuden a conocer, con boleto pagado, la *Torre Eiffel* por año, los cuales superan la cantidad total de habitantes del estado de Nuevo León²⁴.

La ciudad de Monterrey, aún bajo el imaginario del Cerro de la Silla, vinculado a la preeminencia pasada de su vida rural, la más cercana y semejante a la primera fundación de la ciudad, vive su segunda gran fundación con la industrialización. A esta época moderna industrial pertenece otro de los imaginarios de mayor arraigo en la

²³ La Torre Eiffel, llamada también la Torre de los 300 metros, fue construida en 1889 para la Exposición Universal celebrada en París.

²⁴ La Torre Eiffel es visitada al año por más de siete millones de personas.

ciudad: *La Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey*, construida a corta distancia de lo que podríamos llamar el centro de Monterrey. Este imaginario²⁵ parte del mito de que la esencia del regiomontano está representada por el trabajo, la austeridad y la resistencia, que se imponen a las condiciones naturales hostiles, y que sólo a través del sacrificio y esfuerzo heroico del trabajo de hombres recios, pudo crearse riqueza. Con la industrialización, símbolo del progreso y del dinero, se crea el mito del obrero regiomontano dedicado en alma y cuerpo al trabajo y ahorro, bajo la guía paternal de los avanzados capitanes de industria regios.

Esta ideología del trabajo y ahorro, que los empresarios locales forjaron a principios del siglo XX, resulta semejante a la del pionero que conquistó el oeste norteamericano, el vaquero que impone su ley haciendo él mismo lo necesario para sobrevivir sin depender de nadie. Aquí, en Monterrey, se admira (o admiraba) abiertamente a los hombres francos, trabajadores, entrones y bárbaros del norte. En el Oeste norteamericano, los valientes vaqueros que conquistan el territorio habitado por las tribus nativas, los “indios”, lo hacen a punta de pistola, creando leyendas populares, que en cierta medida aún perduran para algunos norteamericanos, sólo que ahora el oeste es el mundo al cual hay que conquistar. Pero también está ideología del trabajo y ahorro está vinculada a la tradicional ideología burguesa que sostiene que todo individuo con su propio esfuerzo, mucho trabajo, tiene la oportunidad de convertirse en un millonario capitalista.

²⁵ “se designa imaginario al conjunto de creaciones, ya sea materiales o mentales, que surgen a partir de producciones gráficas, como imágenes, y en formatos lingüísticos, como relatos, que con coherencia conforman una función simbólica que a su vez deriva en una interpretación en aras de dar sentido.” Loredó, E. (2013).

La imagen de esta época industrial, la Fundidora, identificaba plásticamente el surgimiento de la identidad y el orgullo del regiomontano con la forja del hierro y acero; el regiomontano se formaba tal y como el hierro, bajo el fuego, para adquirir su dureza y fortaleza, pero también simbolizaba la prosperidad económica y la riqueza que puede ser alcanzada con sacrificio. Por varias décadas, el ranchero de chaleco y sombrero, simpático por su franqueza y sencillez, representó a los norteros en el mosaico de la política de la Unidad Nacional (a partir de 1940) que unifica al país cultural y políticamente²⁶, bajo un Estado que inicia la liquidación de las conquistas de las masas obreras y campesinas logradas bajo el cardenismo. Sin embargo, en el imaginario local de los años setenta, la imagen del ranchero decae y se impone la del intrépido capitán de industria local, tomado como un héroe a quien se debía la prosperidad, superioridad y grandeza²⁷ de Monterrey. La figura de Eugenio Garza Sada, capitán de industria, miembro de una de las familias empresariales regiomontanas más poderosas, vinculadas a los fundadores de la industria local, se convierte en un símbolo de la identidad del regiomontano, avalado tanto por los empresarios como por el gobierno local²⁸.

A diferencia de París, los imaginarios de la ciudad industrial de Monterrey se vincularon a las cabezas de las familias empresariales y al propio acero, el producto

²⁶ La política cultural de nacionalismo cultural, vinculada estrechamente a la política de la Unidad Nacional, se expresó con fuerza en la cinematografía de los años cuarenta del siglo pasado. En muchas de las películas ubicadas en el norte, aparecía el actor y cantante, Eulalio González, "Piporro", como el personaje que representaba el carácter del nortero: alegre, dicharachero, simpático, sincero, ingenioso, de buen corazón, y peleonero.

²⁷ Contreras, C. (2006) señala que: a) "en la identidad regiomontana uno de los valores destacados es la grandiosidad; b) en la dispersión de la identidad, esta idea de la grandiosidad es propia de grupos dominantes que pueden ser grupos políticos en el gobierno, o grupos empresariales" (p. 177).

²⁸ "Algo que sorprende hoy es la vigencia de esa idea de ciudad, la persistencia de la modernidad en Monterrey, ligada ideológicamente al discurso oficial de grandeza, laboriosidad y capacidad industrial que esgrimen a menudo el influente empresariado y la clase política locales". (Prieto, 2014, p. 18).

industrial por excelencia²⁹. Sin embargo, la industrialización trajo consecuencias para la ciudad de Monterrey, que en ésta era moderna industrial se transformó en una urbe de millones de habitantes. Cabe señalar el destino de la Fundidora, cerrada en 1985, convertida en Parque de diversiones, entretenimiento y deporte, sin faltar un importante centro de negocios. En tanto, el Cerro de la Silla va desapareciendo paulatinamente, cubierto por fraccionamientos habitacionales.

3.2 Monterrey, ciudad industrial

Bernardo Reyes y Alfonso Martínez Domínguez, ambos gobernadores de Nuevo León, gobiernan en el inicio de nuevas épocas: Reyes en relación a los inicios de la industrialización, y Martínez Domínguez respecto a los primeros años de la globalización neoliberal.

La transformación de la ciudad de Monterrey bajo el gobierno del General Bernardo Reyes, sobre todo bajo su segundo período que se alargó de 1889 a 1909, consistió en obras públicas que respondían a las necesidades de salud y educación de una creciente población. Flores (2014, p. 27) estima que la ciudad de Monterrey contaba ya con 41 mil 145 habitantes en 1881 (a principios del siglo XIX, la ciudad estaba habitada por 6 mil habitantes).

²⁹ Una imagen-símbolo de la era moderna industrial que a pesar de los intentos no logra proyectarse con fuerza como una imagen moderna de la ciudad, es el Condominio Acero Monterrey, construida con acero y vidrio, que data de 1959, ubicado en pleno centro de la ciudad, en la calle Zaragoza, entre Ocampo y Morelos. Obra y diseño a cargo del arquitecto Ramón Lamadrid. Dicha imagen del Monterrey industrial fue relegada y ha caído en el olvido actualmente. En el 2003, el Condominio Acero Monterrey fue reconocido como monumento nacional por el Senado de la República.

Para García (2007, citado por Pérez, 2011), durante ocho décadas, de 1850 a 1930, la ciudad de Monterrey continuó, de manera irregular, bajo un “diseño reticular” de origen colonial. El diseño del arquitecto Juan Crouset, encargado por el tercer obispo de Monterrey, Andrés Ambrosio de Llanos y Valdez, para realizar obras arquitectónicas de fondo neoclásico, consistió en ordenar las manzanas como un “tablero regular”, conformado por las actuales calles de 15 de mayo al sur, calzada Francisco I. Madero al norte, José María Pino Suárez al poniente y Diego de Montemayor al Oriente.

En 1882, Flores (2001), señala que el área que puede considerarse urbana de la ciudad de Monterrey, constituye apenas unas veinticinco cuadras. Dicho año es considerado significativo por la aparición del ferrocarril, los tranvías urbanos, la luz generada por electricidad, y el teléfono. En este año crucial, dice Flores, queda en el pasado la ciudad religiosa de principio del Siglo XIX y la ciudad militar de mediados de dicho siglo, para abrir paso a la ciudad industrial que emerge a finales del siglo y que seguirá vigente hasta finales del siglo XX ante el surgimiento sui generis de la ciudad posmoderna.

Reyes llega a la gubernatura de Nuevo León en el momento en que deben establecerse los requerimientos básicos de la industria: educación básica, atención a la salud y la urbanización de la ciudad. En los primeros días de 1880 se instaura la Junta de Mejoras Materiales, bajo el gobierno de Reyes. Pérez (2011), da cuenta que esta Junta estaba integrada por algunos miembros de las familias empresariales y presidida inicialmente por un hombre de gran prestigio en la ciudad, José Eleuterio González (*Gonzalitos*). La Junta supervisó la restauración y terminación del Hospital Civil y el

Colegio Civil y otras obras que nos dejan ver que Monterrey aún estaba por urbanizar: por ejemplo, el Puente Juárez, “un puente de piedra “rostro” (con sillares de roca y columnas de fierro) que uniera las calles Zaragoza con las de Matamoros y 15 de mayo: el puente se colocó sobre un extenso ojo de agua que entonces existía en esa zona céntrica de Monterrey” (Pérez, 2011, p. 14). Las obras públicas, construidas en el gobierno de Bernardo Reyes, que han sobrevivido hasta hoy, son el Palacio de Gobierno, el Arco de la Independencia, la Calzada Madero y la Alameda Mariano Escobedo. Las dos últimas han sufrido la falta de respeto, el “mal gusto”, la ineptitud, la ignorancia, de varios cabildos de la ciudad de Monterrey que decidieron meterle mano a la calzada y a la Alameda, destruyendo gran parte de su valor arquitectónico, cultural e histórico. Arquitectónicamente hablando, afirma Flores (2001), no existe ningún edificio que date de los siglos XVI y XVII, y del siglo XVIII sólo sobreviven la Catedral, la Casa del Campesino y el Museo Regional El Obispado.

Bajo la protección del gobierno de Reyes a la industria (estímulos fiscales, por ejemplo), se instaló la Fundición No 1 en 1889; La fábrica de Cerveza y Hielo Cuauhtémoc, en 1890; la Ladrillera Monterrey, en 1891, iniciando con ello el despegue industrial. Así mismo, se instala el Banco Nacional de México (1890) y se formaliza la Compañía de luz eléctrica de Monterrey; la compañía de Agua y Drenaje de Monterrey se formará hasta 1904. Sin embargo, a partir de la década de los veinte, Pérez (2011) afirma que el crecimiento urbano, que marcará el futuro de la ciudad, tal y como sucedió en otras ciudades industriales, es el crecimiento de colonias de trabajadores alrededor, o en relación, a las fábricas industriales locales: “la colonia obrera, en las

inmediaciones de la Fundidora y las colonias Industrial y Obrerista, Niño Artillero y Victoria, en las inmediaciones de la Cervecería” (p. 9).

Pérez (2011) señala tres tendencias centrales que, provenientes del siglo XIX, todavía imperan entrado el siglo XX, útiles para comprender cómo se da la adaptación de los espacios locales a las necesidades crecientes de la industria: la primera tendencia, la cual consideramos que predomina hasta la fecha, es la de destruir lo antiguo para construir lo nuevo; la segunda consiste en construir sin afectar lo que ya estaba construido; y la tercera está en el sentido de construir fuera del área de las construcciones antiguas. La primera tendencia urbanística mencionada, se convirtió en la más fuerte en la era moderna industrial: Destruir-Construir, -haussmann urbanismo- ciertamente en aras del progreso y del cambio. La tendencia a destruir ya había sido aplicada en la época colonial por los conquistadores españoles, quienes destruyeron templos y ciudades completas para construir encima las ciudades coloniales; también hay que mencionar, que en la era posmoderna se está aplicando en gran escala la idea urbanística de Destruir-Construir (o Reconstruir), pero en esta época con mayor violencia destructiva, ahora bajo un principio esteticista que subordina al principio básico moderno de la función.

3.3 El fin de una época

El espectacular derrumbamiento del edificio Roberts llevado a cabo el 14 de agosto de 1982 a las 7: 18 minutos y un segundo, para dar paso a la construcción de la Macroplaza, tiene su clímax en el momento de la explosión, dramatizado por el

comentarista Gilberto Marcos³⁰, contemplado en vivo por miles regiomontanos a través de la televisión (Canal 2, local). Esta imagen constituye el fin de una época y el ingreso a otra; un acontecimiento que recuerda el derrumbamiento de los edificios *PruittIgoe*, diez años antes, también por detonación, a raíz de la cual, el escultor, arquitecto y paisajista Charles Jencks (1981), declaró la muerte de la arquitectura moderna en San Luis (Missouri) el 15 de julio de 1972, a las 3:32 p.m. (p. 9). La imagen de la explosión que destruyó los edificios *PruittIgoe*, se convierte en símbolo de algo que dejó de funcionar, o dejó de gustar, de la cultura moderna que suscita la reflexión.

El costo social de la construcción de la Macroplaza arrojó 238 familias reubicadas, es decir, forzadas a desalojar sus viviendas, y 310 negocios afectados³¹: puertas, ventanas, rejas y mosaicos de las casas derrumbadas, terminaron ofreciéndose como arqueología de un pasado que se vendía en subastas y mercados o se tiraban como cascajo y basura. Significó dejar atrás por la vía de la destrucción, estilos de vida, relaciones familiares, edificios, lugares, calles, formas de ser y hacer. La destrucción y el desapego al pasado, de cosas y personas, es una de los rasgos de lo que se ha dado en llamar Posmodernidad³².

En nuestro tiempo y ciudad, el proceso que se inicia con la destrucción del edificio Roberts, para dar paso a la Macroplaza, significó una larga agonía, principalmente para edificios modernos que se encontraban en la Calzada Madero, que

³⁰ Marcos, G. (2011, agosto 22). *Demolición del último edificio antes de construir la Macroplaza* el 14 de agosto 1982. [Video]. En: <https://www.youtube.com/watch?v=DqeAknvGno>

³¹ López, L. (2014). "La Macroplaza". En: www.ajúua.mx/#La-Macroplaza.

³² Refiriéndose a la sociedad del desperdicio. El problema con la basura, señala Alvin Toffer, (1970, citado por H. Harvey, 1998, p. 316) significa también ser capaz de desechar valores, estilos de vida, relaciones estables, apego por las cosas, edificios, lugares, gente y formas de hacer y de ser tradicionales"

en otra época fueron símbolo de la vida social y comercial de Monterrey. Guillermo Meléndez (2015), poeta regiomontano, escribe al respecto:

Te vas cine Reforma, como el Elizondo
 Como el Florida –tu vecino de enfrente,
 sin que el INAH moviera un dedo para preservarte como joya
 arquitectónica del estilo *streamline*
 (fragmento: p. 29).

3.4 El principio de la era posmoderna

Dos acontecimientos estremecieron los cimientos de la ciudad moderna industrial de Monterrey en la década de los ochenta y señalaron el tránsito hacia una nueva ciudad. Los dos sucesos expresaron con violencia un futuro, incierto, para muchos inesperado, pero percibido desde el primer momento como inevitable: el advenimiento de la globalización, y con ella el de la posmodernidad. El primer acontecimiento consistió en la destrucción de una parte del centro de la ciudad para iniciar la construcción de la gran plaza, llamada Macroplaza, en 1982; el segundo acontecimiento fue el cierre de la Fundidora en 1985, para construir tiempo después, sobre sus ruinas, un Parque.

El proyecto de la Macroplaza, fue definido por Prieto (2011) como “un proyecto de transición desde el punto de vista cultural, es decir, responde tanto a planteamientos modernos como posmodernos, pues también se busca que desempeñe un papel relevante en clave de imagen” (p. 172); Prieto señala que la tendencia posmoderna continúa con grandes obras como El Paseo Santa Lucía, pasando por la intervención

en Barrio Antiguo, el Parque Fundidora y Cintermex, la zona comercial y de negocios Valle Oriente y el llamado Puente de la Unidad; Museo de Arte Contemporáneo (Marco), Museo de Historia Mexicana, Museo del Acero y Museo del Noreste. Y una serie de esculturas urbanas en torno a los ejes viales de Constitución y Morones Prieto, la llamada Ruta del Cemento y del Acero. El Parque Lineal, entre otras. Todo lo anterior realizado, “con más sentido estético que funcional” (p. 171), que en cierto modo coloca dichas grandes obras en un terreno posmoderno para vender ciudad. Prieto (2011, p.172) apunta que vender la ciudad “exigía dotarse de una imagen urbana susceptible de atraer turismo e inversiones de capital. Se recurrió así a una serie de “macroproyectos”

Una de las principales características de los Megaproyectos era la inclusión de elementos culturales junto a objetivos económicos como la atracción de inversionistas y del turismo nacional e internacional. Prieto (2011), señala la intención fallida de construir una “Ciudad Marca”³³, que permitiera competir en el mundo global. Los Megaproyectos, señala el autor, no solamente no colocaron a la ciudad de Monterrey junto o cerca de las grandes ciudades europeas y norteamericanas, sino que hicieron notar aún más los contrastes y desigualdades creados en la época de la urbanización bajo la industrialización y que han permanecido sin solución hasta la fecha.

Otra de las razones por las que no ha funcionado la política de Macroproyectos, para Prieto (2011), se debe a que representan modelos impuestos, inducidos,

³³ Toni Puig es uno de los promotores del concepto de *Marca Ciudad* tras su experiencia en el caso de Barcelona. Puig considera como importante el rediseño de las ciudades con equipos multidisciplinarios y la participación de la sociedad civil, dice que la principal promoción de la ciudad son sus propios ciudadanos. En contraposición el antropólogo Manuel Delgado ha dado en llamar el caso Barcelona como la “ciudad mentirosa” pues tras el modelo se esconde el fraude y la miseria.

coercitivos; modelos que terminan en la banalización o en lo que se ha dado en llamar “urbanización”³⁴ “que explica cómo ciudades con historia y cultura diferentes y localizadas en lugares diversos están produciendo un tipo de paisaje estandarizado y común” (p.188), lo que permite desenmascarar los proyectos urbanos justificados en la supuesta identidad. “La supuesta singularidad queda así circunscrita al detalle y ahogada en la generalidad de los modelos”. El autor señala que Monterrey no ha gozado, por ejemplo, del “efecto Guggenheim”³⁵ basado en el turismo de arquitectura o “arquiturismo” y esto se debe a que, en la capital de Nuevo León, siguen sin resolver “problemas básicos de urbanización”.

En cambio, para Amendola (2000, 291-292), el éxito de una “ciudad Marca” no consiste en la capacidad de solucionar los problemas urbanos, sino en dotarse de una imagen capaz de convencer emocional y discursivamente. Es la imagen la que define el futuro de la ciudad, la realidad de una ciudad se trabaja con base en una idea, un marketing, plausible en función de un objetivo de mercado (el papel que la ciudad se propone desarrollar), un objetivo social (a quién se dirige) “y tiene que enseñar su pasado y sus potencialidades”. Toda ciudad importante tiene una imagen, toda ciudad sobresaliente es acontecimiento.

³⁴ La *urbanización* es término usado por el geógrafo Francesc Muñoz para referirse a ciudades que con diferencias importantes de población, territorio, historia y cultura experimentan transformaciones muy similares y acaban produciendo un tipo de paisaje estandarizado. Ya sea en las áreas urbanas dedicadas al consumo, el entretenimiento o el turismo global, ya en las periferias residenciales suburbanas, el paisaje que observamos muestra el resultado de una urbanización banal, puesto que se puede repetir y replicar con absoluta ubicuidad y con independencia del lugar. Más que de urbanización podemos hablar entonces de *urbanización*.

³⁵ El efecto es reactivar el turismo y la economía mediante la arquitectura, considerada un espectáculo. El caso más representativo es el museo de la ciudad de Bilbao, España.

3.5 El Cityscape y el Mindscape en Monterrey

La imagen ya tradicional que se ha construido de Monterrey, es la de una ciudad industrial moderna, que, sin embargo, aún no ha terminado de serlo en el *cityscape* arquitectónico y ya empieza a convertirse en una ciudad nueva, diferente en el *mindscape* cultural (Amendola, 2000, p. 16.). Retomando una metáfora³⁶ de Amendola, podemos decir que en Monterrey sus habitantes caminan de cabeza en una nueva ciudad posmoderna, en gran parte aún no tangible, mientras que con los pies siguen recorriendo una ciudad, en gran medida ciudad collage³⁷, que tiende a desvanecerse o reconstruirse en partes, de la noche a la mañana, pero que a la vez surgen (y resurgen algunas que habían desaparecido) nuevas partes muy diversas.

En plena era moderna industrial, en la medida que la ciudad de Monterrey se convertía en una urbe, se transforma en una ciudad que no es posible unificarla o gestionarla a partir de “puntos de vista o de control” (Amendola, 2000, p.40) que permitan un crecimiento más o menos coherente urbanísticamente hablando. La ciudad de Monterrey se extiende³⁸ notablemente en los años 70³⁹ y continuará haciéndolo, en menor medida, en las décadas siguientes, concentrando actualmente a la rotunda mayoría de la población del estado en la zona metropolitana de Monterrey, para constituir un gigantesco *collage metropolitano*, cuyas partes son diversas, lo cual

³⁶ “Con los pies estamos todavía en la escena física de la ciudad habitual, y con la cabeza, en la ciudad mediática de la hiperrealidad y del imaginario” (Amendola, 2000, p. 17).

³⁷ “La ciudad fundada en lógicas de centralidad espacial, simbólica y cultural cede el paso a la ciudad *collage* o a la ciudad *bricollage*”, Amendola (2000, p. 73).

³⁸ Amendola define a la ciudad extendida en la medida que: “Nace a posteriori, como suma de partes nacidas en momentos distintos, por obra de actores (promotores inmobiliarios) diferentes, con intenciones diferentes, para poblaciones (o clientes) diferentes” (Amendola, p. 27). Estas partes de la ciudad son distintas entre sí por sus modos y estilos de vida definidos por el poder adquisitivo de sus habitantes, las formas arquitectónicas, la organización de los espacios y regulación de los accesos a la zona residencial.

³⁹ El crecimiento de las ciudades en la década de los setentas, que se da en muchas ciudades del mundo, entra en reflujó en los ochenta, (Amendola, 2000, p. 31).

implica una constante fragmentación de la ciudad, estructural y culturalmente. No deja de ser paradójico el hecho de que dicha fragmentación no solamente sea uno de los principales rasgos actuales que describen la transformación de la ciudad, sino que constituya una especie nueva de principio organizador de lo que la ciudad tiene de contingente, relativo y temporal⁴⁰, y que aún seguimos pensando y nombrando, tradicionalmente, como ciudad⁴¹. No es que la ciudad se haya planeado construir, en algún momento, como un *collage*, sino que dicho *collage* surge conforme va creciendo, respondiendo a las necesidades de los cambios en la producción, el comercio, la cultura y, sobre todo, la especulación inmobiliaria, que se desarrolla a tal velocidad que supera cualquier intento de planeación urbana, y se coloca por encima de cualquier visión totalizadora de la ciudad.

3.6 Dos tipos nuevos de espacio público urbano

El espacio público en la ciudad de Monterrey, empieza a transformarse en la década de los ochenta, en dos sentidos: por un lado, con la irrupción del arte efímero (*performance* y *graffiti*), en su expresión ilegal; y por otro, con la propuesta de empresarios de un arte público escultórico: la que años después se realizó como la ***Ruta Escultórica del Acero y el Cemento (en adelante REAC)***, y la utilización del arte efímero en la *Bella Vía* y de algunos programas dedicados al *Street Art* e instalaciones de arte. La propuesta de los empresarios de un corredor del arte a lo

⁴⁰ “Lo contingente, lo relativo, lo temporal devienen, aunque sólo murmuradas, palabras claves de la nueva planificación urbana”, (Amandola, p. 73).

⁴¹ “Son muchos los investigadores que se preguntan si frente a la rapidez del cambio tanto estructural como cultural, no está superada la misma noción tradicional de ciudad”, (Amendola, p. 35).

largo de la Avenida Constitución, que bordea el río Santa Catarina, la retoma y concluye el Estado años después, financiando el proyecto, sin modificarla sustancialmente.

Estas iniciativas plantearon un nuevo uso del espacio público de la ciudad, en un caso apropiado por los empresarios locales, y en otro, el Estado, retomando una propuesta empresarial, hacen un nuevo uso del espacio, que rompe con la función tradicional ejercida por el arte público oficial y abre, hasta cierto punto, nuevos espacios urbanos donde adquieren mayor importancia los elementos estéticos visuales y la relación del arte con la gente. El arte sale de los espacios tradicionales de los museos o galerías, de la mirada de coleccionista, o de las plazas públicas tradicionales, donde se exhibía bajo un relato estructurado en la historia del arte moderno, de la mano del propio Estado. El arte público en la era posmoderna tiende relegar la **mirada del coleccionista**⁴² que priva en el museo. Mientras, por otro lado, los artistas *performanceros* y *grafiteros* se apropian libremente de muros y calles, sin que medie el permiso y control del Estado⁴³ o de los propietarios privados⁴⁴.

⁴² Benjamín, W. (2011, p. 225). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

⁴³ Existe la tendencia de absorber el trabajo de jóvenes para pintar bardas y puentes por parte de las autoridades municipales.

⁴⁴ En materia de arte efímero, las autoridades municipales decidieron dar un paso en la diversidad artística al promover el festival de *La Bella Vía*, un espacio de creación artística donde se ejercen pinturas sobre el pavimento mediante la técnica del pastel, basadas en la reproducción de buena calidad de pinturas clásicas del Renacimiento, donde durante tres días se trata de estetizar las calles y ciertos lugares de la Macroplaza.

Capítulo 4. Aproximaciones para el análisis de la mirada; un ensayo de la mirada

4.1 La imagen y la mirada

En la era de lo visual, la imagen adquiere una relevancia primordial, según sostiene Debray (1994). También la tiene “la mirada” que ponemos en las cosas que representan otras cosas. Finalmente, lo que vemos no son solamente cosas, sino relaciones entre las cosas. Debray emprendió hace dos décadas la tarea de plasmar la historia de la mirada en Occidente, trabajo complejo en la medida que la mirada tiene que ver con la historia de la religión y se vincula estrechamente con la historia de arte, y luego con la tecnología. En nuestra era, reina la imagen, entrelazada con el consumo hedonista del individualismo. En la era de la “videosfera”, como nos muestra Debray, la imagen se tiene como referencia a sí misma, lo cual implica la posibilidad de que se convierta en referencia dominante de lo real y, en cierto sentido, tome el lugar de la realidad; y todo esto sucede en y por la mirada. Una imagen es capaz de producir reacciones más poderosas que mil palabras, por ello no es de extrañar pues que en la era que posibilita la reproducción y difusión técnica masiva de la imagen, la era de la economía global capitalista, su productividad se vincule al consumo y a la legitimidad del poder. La imagen en esta sociedad también es susceptible de convertirse en una mercancía. De hecho, sólo el arte había logrado, o intentado, crear su propio reino autónomo que, por decirlo así, “escapara”, hasta cierto punto, de las condiciones o determinantes de la sociedad, e incluso trascendiera el tiempo, las diferentes culturas y lenguas. Centrar el análisis del arte público y el espacio urbano en la mirada, posibilita mostrar la relación que se establece entre el arte público vinculado a un espacio urbano determinado y la relación que se entabla entre la obra de arte y quien la mira. Berger

(2010), analiza los *Modos de Ver* en relación a la pintura al óleo europea. Retomamos el planteamiento de Berger donde dice que toda imagen encarna un modo de ver, y que miramos no solamente una cosa, sino las relaciones entre las cosas y de las cosas con el que mira.

4.2 La mirada

Miramos relaciones culturales, políticas, económicas, estéticas, al ver el arte público. Estas obras no solamente están ahí, sino que están de una manera para ser vistas y el espacio urbano donde están no es un simple escenario neutro, sino que es parte fundamental de las relaciones que encuentran su significado en la mirada.

Miramos el arte público posmoderno con una **Mirada Distraída**, aquella que no encuentra las referencias básicas, no reconoce a qué se parece, no sabe para qué sirve, ni qué está haciendo ahí; para la mirada distraída no hay relaciones, sólo cosas aisladas. Está vinculada a la visión periférica, la cual juega un rol importante, al respecto Juhani Pallasmaa (2006), nos dice: “La percepción periférica inconsciente transforma la Gestalt retiniana en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores” (p. 13). Se mira también con una **Mirada Panorámica** que reconoce al arte público como un objeto que pertenece a una imagen panorámica de la ciudad, plasmada en postales e imágenes publicitarias que representan a la ciudad. Esta mirada panorámica está vinculada a la **Mirada Turística** que ve a la ciudad como un enorme parque de diversiones, donde el arte público

representa lo bello, lo agradable, lo decorativo, y en ocasiones lo raro. La mirada turística se desplaza por la diversión, el esparcimiento, en el menor tiempo posible, pero busca el espectáculo, la magia, la experiencia breve, que le indique una aventura única especial. Otra mirada posible es la **Mirada Concentrada**⁴⁵, la del experto en historia del arte, poseedor de conocimientos especializados: mirada que todo lo reduce a un valor estético autónomo. La mirada que conlleva preguntas, dudas, que mira la mirada, que a su vez lo mira, es una **Mirada Abierta** a los múltiples significados, estéticos, culturales, sociales, que el arte público ofrece. Berger analiza la pintura al óleo del desnudo europeo y encuentra que el protagonista principal de dichas pinturas es un espectador (no visible), que está colocado ante el cuadro: todo va dirigido a él, todo debe parecer resultado de su presencia allí. Por él, bajo su mirada, asumen su desnudez las mujeres pintadas. Este espectador no sale en el cuadro, pero cobra visibilidad porque lo que miramos en el cuadro es su mirada sobre la escena de la mujer desnuda.

Brea (2005), señala la importancia de los actos de ver en la construcción cultural y, por ende, en el análisis visual de las obras artísticas:

“Bajo la convicción de que no hay hechos u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios de visualización puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y la amalgama de un espeso trizado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, nemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos institucionalesy un menos espeso trizado de intereses de

⁴⁵ En el caso de *La Ruta Escultórica del Acero y el Cemento*, la mirada concentrada fue asumida por Enrique Carbajal “Sebastián”.

representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.” (Brea, 2005, p. 8, 9). Y agrega que “todo ver es, entonces, el resultado de una construcción cultural... podría ser el punto de partida básico sobre el que sentar el fundamento y la exigencia de necesidad de los estudios visuales” (p. 9).

4.3 Contexto de la mirada: viaje, paseo y traslado

En la ciudad, ya no se viaja o pasea⁴⁶ a un lugar, solamente se traslada de un lado a otro; se cruza las calles y avenidas concentrado en sí mismo, en un mundo individual. Los grandes cambios viales y las obras de equipamiento de la ciudad, están orientadas a facilitar el movimiento del transporte público y, sobre todo, de los automóviles. Viajar o pasear, simplemente realizar un recorrido con paradas y encuentros imprevistos, donde se reconoce a la ciudad y a sus habitantes y, a la vez, se reconoce por ellos, hoy en día parece y es prácticamente imposible. El viaje y el paseo se convierten en un traslado de un lado a otro; de la vivienda al lugar de trabajo y viceversa, o de la vivienda a los centros comerciales o de diversión y viceversa.

Lo que importa en el traslado es realizarlo en el menor tiempo posible. La velocidad determina el traslado, nada de lo que hay entre el punto de partida y el punto de destino importa realmente y los sucesos que surgen constituyen obstáculos que deben ser salvados con la mayor rapidez y eficacia. La repetición cotidiana del traslado sólo se suspende o rompe con el accidente ocasionado por el tráfico y la velocidad, y la

⁴⁶ El viaje y el paseo en un lugar, se presta a la memoria, a la experiencia vivida; el traslado se hace en un presente bajo control, de memoria corta. Aquí tomamos el concepto de lugar de Auge (2008): “Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos” (p. 58).

premura sigue siendo retomar la rutina del traslado. Un día o dos a la semana, o a la quincena, o al mes, el traslado adquiere el carácter del consumo, que también exige ser realizado en un tiempo medido, controlado.

4.4 ¿Desde dónde se mira?

La mirada transita en un vehículo, un automóvil, “el objeto-rey”⁴⁷ de la sociedad industrial, que se ha convertido en una extensión de su casa⁴⁸, con suficientes comodidades como para sentir una satisfacción general. El interior del automóvil⁴⁹ es parte del espacio privado. La mirada que surge desde esa intimidad protegida, en movimiento, puede vagar distraídamente en el paisaje, sin detenerse apenas un instante. Se trata de una mirada que reproduce la rutina del traslado a través del seguimiento automático, previsto, de las indicaciones colocadas en la avenida por la autoridad. La mirada apenas mira los anuncios viales, pero da por hecho que están ahí y ya no necesita leerlos. Su mirada es perezosa y puede vagar periféricamente sin ningún propósito, sin fijarse en algo. ¿Qué define al que mira? Quien mira no tiene identidad visible, y sólo se comunica con los otros, extraños que se trasladan en la misma avenida a través del claxon y las luces del automóvil. El código que aparece en las placas alude al nombre del propietario y al historial de infracciones del propio

⁴⁷ Henri Lefevre (1972): “En esta sociedad donde las cosas tienen más importancia que el hombre hay un objeto-rey, un objeto-piloto: el automóvil. Nuestra sociedad, llamada industrial o técnica, posee ese símbolo dotado de prestigio y de poder” (p. 18).

⁴⁸ “La cáscara del automóvil insonorizada, amortiguada, climatizada, relajante, mediática, interconectada —con teléfono móvil y hasta fax— es la reproducción, *ontheroad*, del Hotel Sheraton o del Hilton, que permiten al turista o al hombre de negocios americano sentirse siempre en su casa”, Amendola (2000, p. 107).

⁴⁹ Para Amendola (2000): “El automóvil, sobre todo el de la más reciente tecnología, es por definición descontextualizante y por esto burbuja protegida por excelencia e instrumento principal del viaje del Ulyses metropolitano. Gracias a suspensiones perfectas, aire acondicionado y radio, el coche es capaz de aislar perfectamente del lugar y del mundo a su habitante” (p. 107).

automóvil. También es visible desde afuera la marca (nombre) y modelo del vehículo que pone en evidencia pública el poder adquisitivo del propietario⁵⁰. La mirada mira desde la distinción social que posee el automóvil, importante en una sociedad de consumo. Las otras marcas de distinción social que posee el propietario no son visibles: la vivienda y el vestuario. Quien transita por la avenida, en el sentido que eventualmente construye una rutina, pertenece a un estrato socioeconómico que vive de un sueldo o salario, y trabaja en las oficinas de empresas privadas o gubernamentales, centros comerciales, profesionistas que prestan algún servicio o son propietarios de empresas o negocios pequeños, empleados o pequeños propietarios para los cuales el automóvil es sobre todo un símbolo de distinción social. A este estrato socioeconómico medio pertenece la mirada. Es una mirada que ostenta públicamente las marcas de distinción social que el consumo proporciona, convertidas en una jerarquía socioeconómica y proveedora de un orden social. Esta mirada mira siempre al estrato superior para encontrar el lugar que ocupa o puede ocupar. La mirada de la clase media está estructurada por el consumo, particularmente por la velocidad del consumo. De hecho, en gran medida ya no consumen las mercancías, sino que las devora, desechando los restos antes de que se termine su vida útil, sobre todo los productos electrónicos de moda. El placer o satisfacción en este consumo es el propio hecho de devorar lo más rápido posible, sin parar.

⁵⁰ Lefebvre, H. (1972): "El automóvil entra a una estructura jerárquica compuesta de delicadas diferencias: desde el coche pequeño al grande, desde el coche bien hecho y 'terminado' al coche rústico, desde el coche vulgar al coche con personalidad. Esta jerarquía corresponde a la jerarquía social, la expresa y actúa sobre ella" (p. 18).

4.5 ¿Cómo se mira?

Al mirar las esculturas por instantes, la mirada en movimiento se desplaza en un paisaje urbano, englobado en una imagen panorámica que se forma en la distancia. La escultura recorta el paisaje y raya (rasga) la mirada con su monumentalidad: una presencia elevada que no se vincula a ningún elemento que lo rodea, constituye una *señal* o *marca* de una ciudad aún invisible. Nada de lo que la rodea tiene que ver con ella. La mirada que la encuentra de improviso se fragmenta en momentos que se reparten en cada recorrido eventual y parece que no se distinguen entre sí. Una y otra vez, la mirada recorre un espacio que ya otras miradas han recorrido, contando la suya propia, en varias ocasiones, sin dejar rastro particular en la memoria, sólo una imagen indistinta. La vivencia se repite regularmente, pero no se torna una experiencia, un suceso distinto grabado en la memoria como tal, algo que pueda ser recordado e incorporado como experiencia vivida. La mirada transita en un vehículo. Va en una extensión de su vivienda, en una propiedad que la protege y le brinda una sensación de seguridad.

4.6 Mirar la mirada

La mirada distraída es a su vez mirada por el objeto-escultura que mira. Mira no una cosa opaca; mira la mirada de quien construyó ese objeto como una obra de arte solamente para ser vista⁵¹, y también mira a través del relato que se sobrepone a la obra de arte y que exige que se le reproduzca, que se le vea-lea como una instrucción similar a los anuncios que rigen el traslado y guían el movimiento de la mirada. En

⁵¹ Aquí no hay espacio para el olfato, lo táctil, lo auditivo.

parte, el hecho de que las esculturas estén ahí, a un lado de la avenida, como señales, ajenas al paisaje, al entorno, las hace ser vistas como parte de la vialidad; una especie de anuncio o señal que está ahí para los automóviles y pertenece a los reglamentos de tránsito.

La mirada que mira desde la escultura destaca por su monumentalidad, es decir por su importancia distante, elevada. Está hecha para ser mirada de abajo hacia arriba, desde un espacio de poder que de entrada exige respeto. Desde esa altura mira y guía las miradas, que se le acercan sin lograr nunca acercarse físicamente. La mirada de la escultura crece, abarca por completo la otra mirada (del espectador), en este sentido domina el espacio entre una y otra mirada. Aun cuando la mirada distraída ya no alcanza a mirarla, la mirada de la escultura sigue ahí esperando-deseando ser mirada.

Retomamos el planteamiento de Sarikartal (2005) sobre Lacan respecto a la mirada, en tanto establece que lo que es mirado también mira. Esto se debe, en primera instancia, a que el punto espacio de luz desde donde el cual se mira, puede a la vez ser mirado. La mirada no es unívoca. Lo que miramos, en el suceso que Lacan nos narra, la lata de sardinas flotando en el agua, también nos mira. La lata de sardinas y, sobre todo una obra de arte público que ha sido elaborado para ser vista, contiene una (o quizá más miradas), mirada que tiene que ver con el sentido común imperante, con la cultura y las normas socialmente establecidas y aceptadas. La mirada del pescador que acompaña a Lacan mira una lata de sardinas; ellos la pueden ver, pero la lata, dice el pescador, no puede verlos. En este momento, Lacan mira la mirada del pescador y se percata que la mirada de su acompañante reproduce, por así decirlo refleja, la visión del sentido común, de la cultura imperante. El hecho de que en toda

cosa u objeto contenga una mirada implica y define las relaciones que una sociedad determinada plasma entre las cosas y de las cosas y quien las mira⁵².

Capítulo 5. El caso de la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento

5.1 Antecedente: el corredor escultórico (1979)

La idea de realizar una ruta de esculturas monumentales de estética contemporánea sobre la avenida Constitución, al margen del río Santa Catarina, tiene su origen en 1979⁵³, cuando los miembros de la familia de empresarios regiomontanos, Fernández Garza, plantearon la realización de dicho corredor, con la doble finalidad de mejorar la imagen urbana de Monterrey y reivindicar la imagen del presidente del grupo Alfa, Roberto Garza Sada (Ortiz, 2009). Para ello, formaron un comité integrado por Alejandra y Mauricio Fernández Garza, Alberto Fernández Ruiloba, Cristina y Roberta Brittingham, Ernesto Canales, Adán Lozano y Eduardo Padilla. Este primer proyecto encontró su fundamento estético urbanístico en la consternación por la falta de valores estéticos en la ciudad y el descuido urbano prevaleciente, según Ortiz.

En ese primer proyecto se pretendía, según Guillermo Sepúlveda, promotor cultural, (entrevistado por Ortiz, 2009), “una especie de museo al aire libre en el que se pudieran ver [esculturas] a grandes distancias y a grandes velocidades” (p. 88).

⁵² Berger (2010) dice: “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (p. 14).

⁵³ Durante el desarrollo de la materia “Proyecto de investigación”, se tuvo la suerte de contar con un trabajo inédito, de la Arquitecta y Maestra en Historia del Arte Mexicano, Imelda Ortiz González; aspirante al premio “Israel Cavazos” de investigación histórica 2009, con el trabajo “La estética, los escenarios, los dones y los engarces de lata. El edificio corporativo del grupo industrial ALFA en Monterrey”, proporcionado por el Dr. José Manuel Prieto.

Estarían presentes esculturas de artistas nacionales, elaboradas en los talleres de las empresas patrocinadoras del proyecto, y con los materiales de producción de dichas empresas. Es importante mencionar el reconocimiento que hace Sepúlveda sobre la habilidad de los obreros de los talleres locales para el manejo técnico del metal: “aquí cualquier taller que veas de metales o acabados puede [...] hacerte lo inimaginable” (p. 93).

Oscar Olea, en el libro *El arte urbano* (citado por Ortiz, 2009), da cuenta de la configuración del proyecto, que estaría formado por 22 monumentos de 15 metros de altura a instalarse en un bulevar de 22 kilómetros en la ciudad, a partir de 1979. En esta descripción del proyecto se hacía alusión a los nombres de los artistas: Goeritz, Tamayo, Barragán, Felguérez (p. 89). Por su parte, Guillermo Sepúlveda, menciona también el nombre de Fernando González Gortázar, y apunta que el tramo de la Ruta es de 30 a 40 kilómetros, cruzando la ciudad desde el aeropuerto hasta la salida a la Ciudad de México (p. 88-89).

Apunta Ortiz (2009) que el proyecto no se realizó en su totalidad, solo se logró la construcción de las esculturas de Rafael Calzada, (patrocinada por la empresa Cerámica Regiomontana), Manuel Felguérez (patrocinada por Cydsa), Rufino Tamayo (patrocinada por ALFA). Una de las piezas que incluía el original proyecto es el Faro del Comercio⁵⁴, instalado años después. Esta idea de una Ruta escultórica la podemos relacionar con la *Ruta Escultórica del Acero y el Cemento*, claramente deudora de aquellas primeras esculturas.

⁵⁴ El Faro del Comercio fue declarado monumento artístico en el 2000 por el Senado de la República. Diario Oficial de la Federación, 20 de marzo de 2001.

5.2 Ruta Escultórica del Acero y el Cemento

La Ruta Escultórica del Acero y el Cemento (REAC) fue inaugurada el 18 de septiembre de 2009, bajo la administración del gobernador José Natividad González Parás. Estuvo diseñada como parte del programa de regeneración urbana para el *Forum Universal de las Culturas Monterrey 2007*. La REAC, según Pérez (2007) originalmente nombrada *Ruta del Acero, Vidrio y Cemento*, por ser los materiales que identifican el desarrollo industrial en Monterrey, fue cambiada por el nombre de *Ruta Escultórica del Acero y el Cemento*, descartando el vidrio por cuestiones de seguridad y de formato.

El proyecto fue concesionado en mayo de 2005 al escultor chihuahuense Enrique Carbajal "Sebastián" mediante un convenio de colaboración entre la Agencia Para el Desarrollo Urbano de Nuevo León (ADUNL) y el escultor⁵⁵. A este proyecto se sumó la formación de un comité ciudadano integrado por especialistas:⁵⁶ arquitectos, ingenieros y reconocidos promotores culturales, que en conjunto con la ADUNL, sustentaron el proyecto de la REAC.

Para ello convocaron a una serie de artistas escultores internacionales y locales. En el caso de los artistas internacionales que acudieron al llamado, cuya participación

⁵⁵ Albuerne, J. (2011, junio 2). *Ruta del Acero y el Cemento, en Monterrey, México. Antecedentes e historia. Esculturas urbanas en Monterrey N.L. México*. [Video]. En <http://www.youtube.com/watch?v=APir6HLV7Uw>

⁵⁶ En Pérez, V. (2007, julio-septiembre), se dice que: "Participan el Lic. Luis David Ortiz, Presidente de la Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León, el Ing. Lombardo Guajardo, Secretario de Obras Públicas del Estado, el Arq. Guillermo Rodríguez Secretario de Desarrollo Urbano y Ecología del Municipio de Monterrey, el Arq. Lizandro de la Garza, Presidente del Colegio y Sociedad de Arquitectos de Nuevo León A.C., el Arq. Fernando López, de la Academia Nacional de Arquitectura, Capítulo Monterrey, el Arq. Alejandro Valadez, Presidente de la Sociedad de Urbanismo Monterrey A.C., el Ing. Alejandro Garza, Presidente de la Cámara de Ingenieros Civiles, el Ing. Alejandro Palacios, Presidente de la Cámara Mexicana de la Industria de la Construcción, Don Francisco Zertuche y Maye Garza de Villarreal como promotores culturales, así como el Maestro Sebastián que con su experiencia y conocimiento, colaboró con la selección de un grupo de escultores candidatos para la ruta" (p.43 y 44).

en la REAC no prosperó por capacidad de formato y donación (Pérez, V. 2007), fueron los italianos Paola Rabarama y Sandro Chia, de origen francés, Bernard Venet, el cubano Wilfredo Lamm, el estadounidense Mark Di Suvero. La REAC finalmente quedó conformada por un conjunto de esculturas monumentales de prestigiados escultores internacionales y la obra de un artista local, seleccionada mediante un concurso. Las piezas quedaron instaladas en su mayoría en el desaparecido *Parque Lineal*⁵⁷ del río Santa Catarina (7.5 Kilómetros), con excepción de la obra de Mathías Goeritz, ubicada en el paseo Santa Lucía, vista desde la avenida Constitución.

Para la selección de la escultura local, se consideró un concurso, donde estuvieron invitados, según Pérez (2007), los escultores: Xavier Meléndez, Raúl de la Rosa, Cuauhtémoc Zamudio, Gerardo Azcúnaga, Alberto Vargas, Alberto Cavazos, ganando la obra *Nube* (también llamada *La Nube*) del artista Jorge Elizondo. El jurado correspondiente estuvo formado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el Lic. Ramiro Martínez Estrada, en ese tiempo director del Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, Mr. Normand Biron, comisario en relaciones culturales internacionales en la ciudad de Montreal, Héctor Taponar, dedicado a la cultura y las artes, y Margarita Aguilar, vicepresidenta del Departamento de Arte Latinoamericano de la Casa Christie's.

⁵⁷ El Parque Lineal, fue un plan proyectado durante la Administración del Gobierno de Natividad González Parás, que pretendía habilitar 45 kilómetros de las laderas del río Santa Catarina como un espacio para peatones, ciclistas, y como un lugar desde donde el peatón podía apreciar las esculturas de la REAC. Dicho parque iniciaría desde La Huasteca, en el municipio de Santa Catarina, y terminaría en el casco histórico del municipio de Juárez, el proyecto se realizaría por fases. Ver a Valdez, A. (2007, julio-septiembre). PARQUE LINEAL RÍO SANTA CATARINA. Un esfuerzo sustentable de gran impacto en la imagen urbana
Rizoma, 05. Pp. 38.41. En: <https://es.scribd.com/document/6851045/Rizoma-5-Julio-Septiembre-2007>

Es importante mencionar que no es claro ante la opinión pública lo que manejó el Estado sobre cuáles serían consideradas las esculturas que integrarían el concepto de la REAC. En ocasiones pareciera que el Estado trató de unificar un patrimonio de esculturas-urbano monumentales surgido a partir de la década de los ochentas y noventas, patrocinadas en su mayoría por grandes empresas, y a las cuales se agregarían nuevas esculturas de artistas internacionales, bajo el concepto de *La Ruta Escultórica del Acero y el Cemento*. Esta idea la dejó ver el Gobernador José Natividad González Parás precisamente en la inauguración de la REAC, cuando declaró que:⁵⁸

“estas esculturas monumentales en una gran avenida se han sumado otras de grandes maestros internacionales, entre ellos el maestro Francisco Toledo y el maestro Fernando Botero”. Por otro lado, en una entrevista publicada por el periódico *Milenio* al escultor Jorge Elizondo, él se refiere a la Ruta como⁵⁹: “El proyecto es un gran patrimonio cultural y artístico de Monterrey. Pienso que sí valió la pena y **complementa otro proyecto escultórico que inició hace varias décadas, al que pertenecen obras como *la Puerta (de Monterrey)* y otras.**

Pérez (2007), apunta que el Proyecto de la REAC fue definido bajo la premisa de “unificar una serie de esculturas que surgen entre 1980 y 1985 en formatos parecidos algunas de ellas en el llamado “Corredor de las Esculturas” durante la administración Municipal de Felipe Zambrano Paez, en el Municipio de San Pedro Garza García” (p. 43). En la que convergen según Pérez:

⁵⁸ S/N. (2009, septiembre 19). Inauguran en Nuevo León la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento. *HORACERO*. En <http://www.horacero.com.mx/nacional/inauguran-en-nuevo-leon-la-ruta-escultorica-del-acero-y-el-cemento/>

⁵⁹ Mendoza, G. (2014, enero 26). El Gobierno Estatal es la autoridad responsable de su mantenimiento. *Milenio*: Monterrey, Nuevo León. En: http://www.milenio.com/cultura/Gobierno-Estatal-autoridad-responsable-mantenimiento_15_234126589.html

“La Puerta de Monterrey (Sebastián 1985) en el cruce de Manuel Ordoñez y carretera a Saltillo, Akra (Manuel Felguérez 1982) pieza de la serie del Teorema Lunar en el acceso a la empresa que lleva su nombre, El Surgimiento (Rafael Calzada en 1980) por encargo a la empresa Cerámica Regiomontana, La Flama de la Solidaridad (Nierman,1982) en el Puente de Av. Gonzalitos, y Constitución, en memoria de los damnificados del huracán Gilberto en 1988, Alfa Industrias (Manuel Felguérez 1985) de la serie del Teorema Lunar en la explanada del edificio del Poder Judicial, Los Lirios (Sebastián 1980) en el corporativo de Cementos Mexicanos, El Homenaje al Sol (Tamayo 1978) frente al Palacio Municipal, El Faro del Comercio (Barragán 1984) en la Gran Plaza frente al Casino Monterrey. Además, se vincularán algunos otros sitios con características importantes y de pertenencia social como La Cruz y la Virgen en el talud norte del río Santa Catarina frente a la iglesia de San Pío X, [...]” (p. 43).

En un estudio (Garza, F., 2008, diciembre 12) de memorias de cálculo estructural solicitado por la entonces Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León al Ingeniero Francisco Garza Mercado, deduce con lucidez que la REAC está integrada por ocho esculturas instaladas en ambas avenidas del río Santa Catarina cuando reproduce lo siguiente en el prólogo:

“Todas tienen su ubicación en la ciudad de Monterrey, las de Águeda Lozano, Sebastián, y Mathías Georitz, dentro del Parque Fundidor y, **el resto, a lo largo de la Ruta del Acero y el Cemento en los márgenes del río Santa Catarina**, y el diseño estructural de las propias esculturas y sus cimentaciones.

Todas por el suscrito, con la excepción de alguna cuya estructura fue directamente decidido por el artista” (p.1).

La idea de que la REAC está integrada por las ocho esculturas que están en el río Santa Catarina, incluyendo la de Goeritz, se reforzará con el paso del tiempo, después del Huracán Alex, y se hace evidente públicamente al reproducirse en los medios de comunicación la preocupación por el daño que sufrieron las esculturas de la REAC. Como ejemplo una nota del periódico *Milenio*⁶⁰:

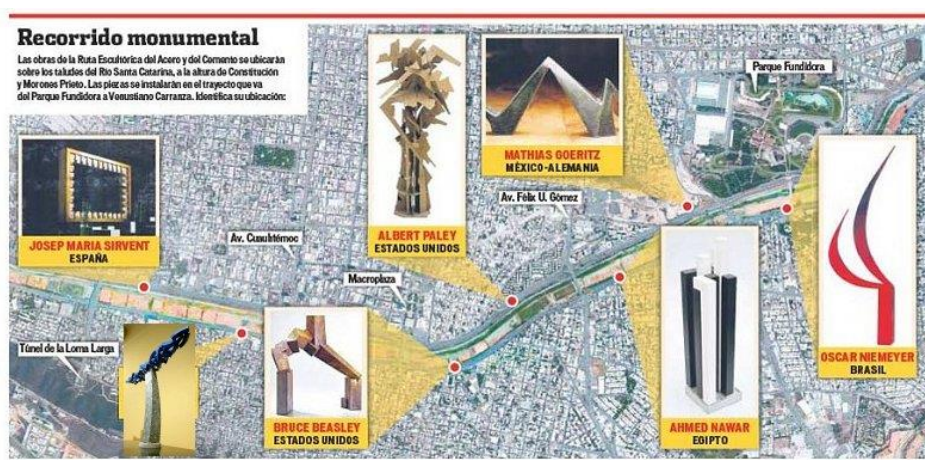
“La Ruta del Acero del Cemento está compuesta por las obras Luna, de Óscar Niemeyer (Brasil); Desafío, de Ahmed Nawar (Egipto); Evanesencia, de Albert Paley (Estados Unidos); Destino de Bruce Beasley (Estados Unidos); Nube de Jorge Elizondo (México); Mirada, de Josep María Sriver (España); y Torsión 4, de Julio Le Parc, (Argentina) que se ubica en el lecho del río Santa Catarina. A ello habrá que agregar Serpiente del Eco 1, de Mathías Goeritz, instalado en el Parque Fundidora”.

Para los fines de este trabajo se consideraron como estudio de caso, las ocho esculturas que se encuentran entre el puente Guadalupe y el puente Gonzalitos, por suponer que dichas esculturas forman un nuevo espacio urbano visual, que inicia lentamente un imaginario, cuya característica principal de dicho espacio es la velocidad y la distancia a través de la mirada. En cambio, la **idea de enmarcar casi todo el patrimonio escultórico monumental moderno con el nombre de la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento, pasó desapercibida.**

⁶⁰ Mendoza, G. (2016, enero 17). Es cuestión de voluntad reactivar Ruta Escultórica, *Milenio*: Monterrey, N.L. En http://www.milenio.com/monterrey/cuestion-voluntad-reactivar-Ruta-Escultórica_0_666533380.html

La ubicación para cada escultura de la REAC quedó acordada por los escultores, pues a ellos se les dio la libertad de elegir el lugar, y prever el ángulo visual por parte del público espectador, en aquél tiempo tomando en cuenta el *Parque lineal* y el sentido de las avenidas a ambos lados del río Santa Catarina, según se puede inferir por entrevistas realizadas a los escultores. Aunque, es obvio, que se consideró el paisaje y ciertos símbolos de Monterrey como las montañas, el Parque Fundidora o la Macroplaza.

Las piezas fueron realizadas en los talleres del artista *Sebastián*, mediante un contrato de exclusividad⁶¹, con excepción de la obra *Nube* realizada en los talleres del artista Jorge Elizondo y la obra *Torsión 4* de Julio Le Parc, fabricada por la empresa *Tubacero*, patrocinadora de la escultura. En un comienzo se manejó un presupuesto de 15 millones de pesos, que finalmente por distintos motivos, entre ellos el retraso en la instalación de la obra, costó 44 millones de pesos⁶².



Mapa de *La Ruta del Acero y el Cemento*. Imagen tomada de <http://culturacolectiva.com/la-ruta-escultorica-acero-y-cemento-en-monterrey/>

⁶¹ Albuérne, J. (2011, junio 2). *Ruta del Acero y el Cemento, en Monterrey, México. Antecedentes e historia. Esculturas urbanas en Monterrey N.L. México*. [Video]. En <https://www.youtube.com/watch?v=APir6HLV7Uw>

⁶² *Ibíd*

Los antagonismos que despertó el proyecto fue que con el nombre se hacía alusión al reconocimiento mono funcional (industrial) de la ciudad, lo cual resulta anacrónico con una ciudad de amplio crecimiento en el sector terciario. Otra controversia se centró en el monto de la inversión para las esculturas y el *Parque Lineal*, considerando que varios de los diseños no fueron creados de forma exclusiva para la ciudad; aparte del retardo del proyecto, originalmente planeado para el *Fórum Universal de las Culturas* del 2007, celebrado en Monterrey.

5.3 Características, obstáculos y observaciones en torno a la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento

Dentro de las observaciones críticas y estéticas sobre la REAC podemos decir, en tanto arte público, crea un nuevo espacio urbano que tiene como característica fundamental que es visual, no físico, en relación a una obra artística, donde predomina la función estética, no funcional, que abre las posibilidades a diversas interpretaciones y experiencias no excluyentes. Otra característica apunta a la modificación del rol del espectador, que pasa, o tiene la posibilidad de pasar, de un rol pasivo (mero receptor) a uno activo, en tanto creador de significados a partir de su propia experiencia vivida, es decir al interactuar con la obra artística, sin mediaciones de los expertos o instituciones culturales.

Las esculturas, en tanto obras de arte, están hechas y ubicadas para mirarse a cierta distancia y velocidad. Consecuencia de estas condiciones, es que el contacto de las miradas dura generalmente unos segundos, alrededor de cuatro segundos a una

velocidad de 80 kilómetros por hora. Sin embargo, la mirada tiene la posibilidad de rehacer el contacto en otro momento, otro día, aunque con cambios en la mirada y otras condiciones de visibilidad. La mirada no se repite, en todo caso se rehace o reconstruye en parte, al igual que el propio espacio visual.

Bajo las condiciones de distancia y velocidad, las esculturas están ahí, en un espacio público, para ser vistas desde distintas perspectivas, es decir, a partir del movimiento de la mirada, lo cual produce que las esculturas cambien, no sean iguales a pesar de ser las mismas. Ciertos aspectos adquieren mayor importancia o se combinan de distinta manera entre sí, transformando la forma y significados de cada escultura, surgiendo variantes. En este sentido, las esculturas no tienen una sola manera de mirarse, ni estéticamente, ni espacialmente.

La mirada no se realiza en un solo sentido ni espacialmente, ni en el plano del significado que van adquiriendo. La interacción se desarrolla de distintas formas, niveles y percepciones. Una prueba de ello, es que algunas esculturas son, por decirlo así, incorporadas por la mirada, a la vida cotidiana a través de un mecanismo de selección de algunos elementos de la obra de arte: *El Eco de la Serpiente I* de Goeritz aparece en los diálogos cotidianos como la escultura de los Cerros o de la Eme. Este proceso de interacción no tiene un tiempo definido.

El surgimiento de un nuevo espacio urbano visual, posmoderno, en relación a la REAC, enfrenta varios obstáculos para su desarrollo y consolidación: el primero, y más importante, es el hecho de que las esculturas, no obstante, su carácter eminentemente estético, sean parte de un proyecto que nace con el objetivo de mantener y fortalecer

un relato de la ciudad industrial, fuertemente ideológico, como es la identificación de la grandeza de Monterrey con la visión de la élite empresarial local. El segundo obstáculo, tiene que ver con la concepción pragmática, utilitaria, de la cultura y el arte, que mantiene la clase política gobernante local. La consecuencia visible de esta concepción es la pérdida de interés en el arte si no sirven de manera inmediata o mediata a sus intereses políticos del momento, lo cual expresa también la aplicación de un criterio estadístico de la política cultural; otra consecuencia sería, el hecho de pensar que es posible realizar un cambio socio-cultural en la ciudad con base en campañas publicitarias que tienen poco o nada que ver con las condiciones culturales reales existentes, y sin la participación directa de una parte importante de una población diversa, y no únicamente de especialistas.

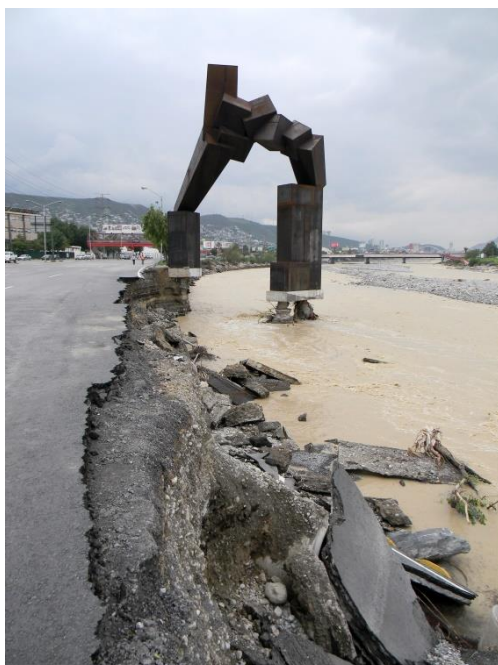
Un tercer obstáculo sería el hecho de utilizar el río Santa Catarina, el lecho y sus bordes, para construir o colocar obras, sin contar con la fuerza de la naturaleza, que históricamente ha reclamado el río como cauce natural de lluvias torrenciales. El huracán Alex destruyó el *Parque Lineal* y estuvo a punto de derribar y arrastrar las esculturas colocadas al borde del río, los testimonios sobre la suerte de las esculturas de la REAC se manifestaron en la opinión pública, incluyendo la consulta a los escultores.

De ese acontecimiento las esculturas en riesgo de caer fueron *Evanescence* o *Evanescencia* de Albert Paley y *Destino* del Bruce Beasley. Y a punto de correr esa misma suerte estuvieron *Nube* de Jorge Elizondo y *Mirada* de Josep María Sirvent; el resto de las esculturas tuvieron menos riesgo por encontrarse en un nivel más alto:

5.4 Registro fotográfico: Huracán Alex



Albert Paley, *Evanescencia*. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey N.L., julio 2, 2010.



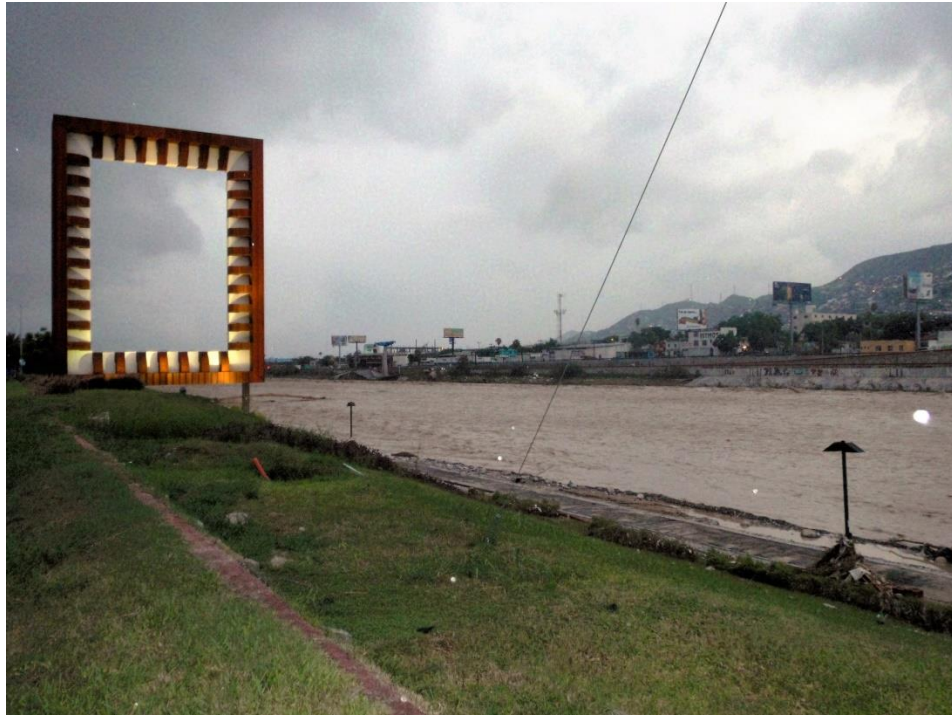
Bruce Beasley, *Destino*. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey N.L., julio 2, 2010.



Mathías Goeritz, *El Eco de la Serpiente I*. Foto: Guadalupe Mauricio H. Mty., N.L., julio 2, 2010.



Jorge Elizondo, *Nube*. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey N.L., julio 2, 2010.



Josep María Sirvent, *Mirada*. Foto: Guadalupe Mauricio H. Mty., N.L., julio 2, 2010.



Julio Le Parc, *Torsión 4*. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey N.L., julio 2, 2010.

El estado deplorable de las esculturas, luego del paso del huracán Alex, se suma al descuido que las autoridades de la ciudad han mostrado por las obras de arte público y, por si fuera poco, los cambios viales realizados en la circulación de los automóviles por la Avenida Constitución, han afectado la perspectiva en algunas de las esculturas. Y, sin embargo, las esculturas van logrado el objetivo de interactuar con la gente, aunque el proceso sea lento. *El Eco de la Serpiente I*, de Mathías Goeritz, se transforma en el imaginario popular en la escultura de los cerros o en la M de Monterrey. Quizá no es lo que se esperaba producir, pero es lo que la gente empieza a mirar con la imaginación, y las posibilidades son infinitas con obras de arte que enriquecen artísticamente a la ciudad.

Por último, *La Ruta Escultórica del Acero y el Cemento* del 2009, es un proyecto anclado en la concepción del Corredor de 1979. El primer proyecto, aunque quedó truncado, pretendía ser financiado por empresarios regiomontanos y la intervención del Estado se reduciría a proporcionar el espacio público donde se instalarían las esculturas. Estamos hablando de que *la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento*, financiado por el Estado lleva implícito un **Meta-Relato Fundacional** de la industria como la generadora de riqueza y grandeza de la ciudad moderna industrial: el acero y el cemento. Lo industrial moderno, adquiere una relevancia mítica, cultivada tanto por la élite empresarial local como por la clase política, como base fundamental de la identidad del regiomontano.

La idea que permea ambos proyectos es: 1) por un lado, la creación de un relato propio local y la apertura a las corrientes artísticas mundiales, en el primer proyecto a través de artistas nacionales, desligados del nacionalismo cultural oficial, y vinculados a la escultura moderna; en el segundo caso por conducto de artistas internacionales. 2) La incorporación de lo local al proceso de globalización, la economía mundo y la cultura global: ello requería del Arte Público que representara la tradición y el cambio cultural con esculturas no figurativas de artistas internacionales de gran prestigio artístico, cuya obra no estuviera vinculada a la cultura oficial.

Sin embargo, nada de estos dos mitos se vincula a la nueva era de la globalización posmoderna, que se caracteriza, como Diría Lyotard, por la muerte de los grandes meta-relatos, o como señala Koolhaas en su ensayo sobre *la ciudad genérica*: la identidad es como el faro fijo que desestabiliza la navegación. La memoria de los capitanes de la industria se encapsula y queda para los museos locales. Los nuevos capitanes son ahora un retrato de los grandes financieros de la economía mundo que no tienen patria, fronteras, ni historia.

5.5 Catálogo fotográfico de la Ruta Escultórica del Acero y el Cemento



Título	LUNA
Autor	Oscar Niemeyer
Materiales de construcción	Concreto: ACI301 – 2005 Acero Estructural: AISC 1985
Dimensión	14.28 de largo x 8.67 ancho
Peso	30 toneladas
Año de referencia	2007
Ubicación actual	Ciudad de Monterrey, N.L., México. Avenida Morones Prieto, frente al Parque España
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., diciembre 2015



Título	DESAFIO
Autor	Ahmed Nawar
Materiales de construcción	Concreto: AC1318- 2005 Acero Estructural: AISC 1985
Dimensión	6 columnas de diferente altura, alcanzando la más alta los 21 metros, tres de ancho
Peso	40 toneladas de peso
Año de realización	Octubre de 2007
Ubicación actual	Ciudad de Monterrey, N.L., México. Avenida Morones Prieto a la altura de 5ª Zona. Colonia Caracol
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., noviembre 2015



Título	<i>EL ECO DE LA SERPIENTE I</i>
Autor	Mathias Goeritz
Materiales de construcción	Concreto: ACI 301 – 2005 Acero Estructural: AISC 1985
Dimensión	30 metros de ancho y 15 metros de altura.
Año de realización	2007
Ubicación actual	Ciudad de Monterrey, N.L., México. Avenida Constitución, frente al Parque Fundidora de Monterrey
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., noviembre 2015



Título	<i>EVANESCENCIA</i>
Autor	Albert Paley
Materiales de construcción	Concreto AC1 301 -2005 Acero Estructural AISC 1985
Dimensión	5 metros de ancho y 20 de altura
Año de realización	2009
Ubicación actual	Ciudad de Monterrey, N.L., México. Avenida Constitución a la altura de los terrenos del Parque Fundidora II
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009



Título	<i>DESTINO</i>
Autor	Bruce Beasley
Materiales de construcción	Acero Estructural AISC 1985 Concreto ACI 301-2005
Dimensión	20 metros de altitud
Peso:	40 toneladas
Año de realización	2009
Ubicación actual	Ciudad de Monterrey, N.L., México. Avenida Morones Prieto, a la altura de las calles Ayutla y León Guzmán, frente al edificio CNIC
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009



Título	<i>NUBE</i>
Autor	Jorge Elizondo
Materiales de construcción	Acero Estructural AISC 1985 Concreto ACI 301-2005
Dimensión	21.53 metros de largo por 3.15 de ancho.
Peso	20 toneladas
Año de realización	2009
Ubicación actual	Ciudad de Monterrey, N.L., México. Avenida Morones Prieto, a la altura de las calles Morelia y Campeche de la Colonia Independencia
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009



Título	MIRADA
Autor	Josep María Sirvent
Técnica	Acero
Dimensión	26 metros de altura y 20 de ancho
Peso	150 toneladas
Año de realización	2009
Ubicación actual	Avenida Constitución y Serafín Peña
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009



Título	<i>TORSIÓN 4</i>
Autor	Julio Le Parc
Materiales de construcción	Acero Estructural AISC 1985 Concreto AC1301 – 2005
Dimensión	20 metros de altura x 2,5 metros de radio
Año de realización	2009
Ubicación actual	Ciudad de Monterrey, N.L., México. Avenida Constitución, a la altura de las calles Lisboa y Mirador, frente a la Plaza Puebla
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., diciembre, 2015

5.6 Análisis de las esculturas enfoque de las miradas

5.6.1 Niemeyer, la pasión por las curvas



Luna de Oscar Niemeyer, 2007. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., noviembre 2015.

Como el resto de las esculturas de la REAC, **LUNA** del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, está hecha de acero y pesa 30 toneladas. Fue la primera escultura de la Ruta en ser inaugurada el 6 de agosto de 2007. Además de significar a la luna en su forma figurativa, tiene también forma de hoz, símbolo para representar a la clase campesina en el logotipo que identifica al partido comunista. *Luna* tiene como fondo los Hornos 1 y 3 de *la Fundidora*, el lugar de trabajo de la mayor fuerza obrera de la ciudad antes de 1985. La característica principal de la escultura es una línea curva, suave, que apunta hacia arriba, generando la sensación de ampliar el espacio.

Luna es roja como el color que identifica al partido comunista, organización donde militó Oscar Niemeyer; roja, como en ocasiones excepcionales son los eclipses

de luna, o como una flor roja capaz de inspirar un museo⁶³. Es comprensible que una obra del arquitecto latinoamericano del siglo XX, que más ha trascendido fronteras por su talento plástico en el manejo del cemento y hormigón de hierro, sea deseada en la ciudad que ha trascendido en el ámbito internacional de los negocios con la industria del acero y el cemento, y en homenaje a ello la autoridad local ejecutiva decidió hacer un tributo a los dos materiales que han generaron los capitales de la élite de la burguesía local.

No podemos hablar del escultor Niemeyer, separado del arquitecto, porque su arquitectura en sí misma es escultórica, gestáltica; surge como un conjunto capaz de causar emociones en el paisaje ¿De dónde surge Niemeyer como escultor de formas tridimensionales y el manejo de ciertas técnicas? Niemeyer como escultor surge de dos vertientes: una es de su experimentación al utilizar la curva en su obra arquitectónica, que la extiende al campo de la escultura, es decir la escultura lúdica, estilizada, bella como su arquitectura, que quizá contenga un mensaje político velado; la otra, nace en Niemeyer como parte de su militancia política comunista, radicalizada en el proyecto de *El Memorial de América Latina*, cuya escultura tiene las características de un panfleto.

⁶³ S/N (2009, octubre 23). *Oscar Niemeyer. El poema en la curva* [Video]. En: <https://www.youtube.com/watch?v=SUDVKuHMOvk>



Edificio: *El Memorial de América Latina* de Oscar Niemeyer. Zona Central de la ciudad de São Paulo, fue inaugurado el 18 de marzo de 1989. Imagen en:

<http://saopaulodailyphoto.blogspot.mx/2006/05/memorial-da-amrica-latina.html>



Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Oscar Niemeyer. Ubicado en Niterói, Brasil. Obra de Oscar Niemeyer inspirado en una flor. Construido entre 1991-1996. Ingeniero Bruno Constantini. Imagen en: <http://blog.habita.la/2013/09/museo-de-arte-contemporaneo-de-niteroi-obra-de-niemeyer/>

Luna expresa la pasión de Niemeyer plasmada en su *Poema de la Curva*

No es el ángulo recto lo que me atrae,
ni la línea recta,
dura, inflexible creada por el hombre.
Lo que me atrae es la curva libre y sensual;
la curva que encuentro en las montañas de mi país,
en el curso sinuoso de sus ríos,
en las olas del mar,
en el cuerpo de la mujer preferida.
De curvas está hecho todo el universo,
el universo curvo de Einstein.



Patio de esculturas en Museo de Arte Contemporáneo de Niterói. Oscar Niemeyer. Imagen en:
<https://www.bing.com/images/search?q=oscar+niemeyer+el+escultor&view=detailv2&qpv=oscar+niemeyer+el+escultor&id=>

Otro origen de *Luna* es la que se obvia como referencia visual en el monumento a Juscelino Kubitschek de Oliveira en el *Memorial de América Latina*. La intención del

monumento fue planeada por el arquitecto Niemeyer como una forma de obligar a la dictadura que lo despreció -y a él también- a verlo todos los días, sonriendo victorioso sobre la ciudad que construyó y de la cual fue despreciado, según cuenta Niemeyer⁶⁵. Con *El Memorial de América Latina*, el arquitecto se radicalizó como escultor; ahí mismo decide instalar una mano para hacer presente una protesta contra el saqueo y explotación de América Latina por parte del imperialismo norteamericano: “la sangre que se derrama, la lucha de América Latina para mantenerse soberana en este mundo de amenazas de sangre”⁶⁶.

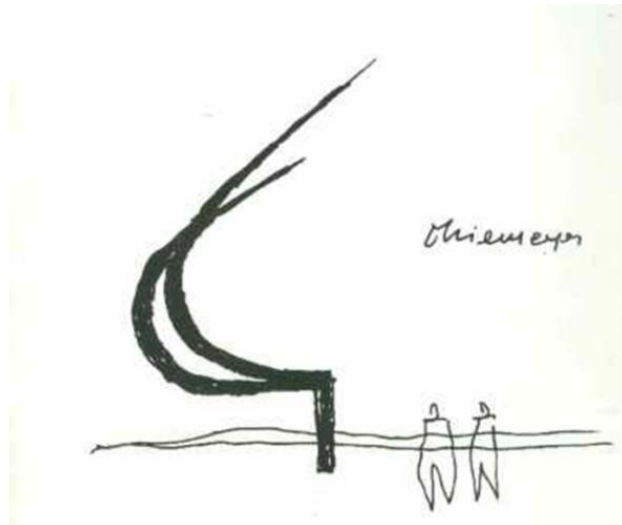
A través de las esculturas expresa sus convicciones políticas el arquitecto de izquierda. Otro ejemplo interesante es el que se da en 2006, cuando regala por solidaridad una escultura a Fidel Castro por su 80 aniversario⁶⁷. La escultura, casi un panfleto político, tiene como tema la defensa de la soberanía frente al imperialismo representado como un monstruo que abre la boca para devorar a un hombre que empuña valientemente la bandera de Cuba. La obra⁶⁸ fue ubicada en la Universidad de las Ciencias Informáticas (UCI), y se le solicitó al arquitecto Niemeyer diseñar una plaza de 20 mil metros cuadrados para colocarla. La idea también consistió en sumar edificios diseñados por Oscar Niemeyer alrededor de la plaza, para hacer de la Habana la segunda ciudad con más edificios del arquitecto brasileño en la América Latina. El monumento pesa 9,5 toneladas.

⁶⁵ Niemeyer, O. (1988). Obra/escultura: Fundação Oscar Niemeyer. Río de Janeiro, Brasil. En: <http://www.niemeyer.org.br/escultura/monumento-jk>

⁶⁶ Niemeyer, O. (en línea). 2007 (fecha de consulta: 8 de noviembre 2015). Niemeyer por él mismo. Oscar Niemeyer 100 años. *Nossa América*, 25, p. 6-13. En: <http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/25/rev25-esp.pdf>

⁶⁷ Ruano, D. (2008, diciembre 5). “De Brasil a La Habana”. *Radio Rebelde*. En: <http://www.radiorebelde.com.cu/noticias/comentarios/comentarios1-151208.html>.

⁶⁸ *Ibíd*



Oscar Niemeyer relaciona la curva con la cadera de una mujer
 Imagen en: <http://www.niemeyer.org.br/escultura/1999>



Escultura en honor a Juscelino Kubitschek de Oliveira, presidente de Brasil entre los años 1956 a 1961, tallada por Honório Pecanha, se encuentra en el Memorial de Oscar Niemeyer. Imagen en:
<http://solyarenaenbrasil.blogspot.mx/2013/01/memorial-jk.html>



Escultura de Oscar Niemeyer en la Universidad de las Ciencias Informáticas. La Habana, Cuba. Imagen en: <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2011/04/27/catorce-mandamientos-del-bloqueo-a-cuba/>

5.6.1.1 Las curvas de la luna

Dos trazos⁶⁹ curvos unidos a una misma base, sensuales, delicados, se elevan como el perfil de un cuerpo femenino. *Luna*, escultura de Óscar Niemeyer, se levanta monumental como un homenaje a la belleza representada por la curva. El hueco que surge entre los dos trazos de metal forma la media luna que se abre con el paisaje de fondo. La escultura sólo brinda al ojo un fragmento, una parte que se entrevé del cuerpo, que alimenta la imaginación como promesa sensual, donde la mirada se engancha y va desplazándose por la piel metálica suavizada por el color rojo cálido,

⁶⁹ Niemeyer realiza la escultura como una pintura o dibujo, pero en lugar de pintar con pintura o dibujar con grafito, traza las líneas con metal utilizando el paisaje como papel.

pasional. Es a la vez una síntesis de las líneas que conforman el cuerpo femenino, pero sobre todo, la representación estética de la belleza sensual.

Las curvas se elevan como una llamarada avivada por las miradas que pasan a velocidad por la Avenida Morones Prieto, y a través de la vista periférica, en la medida que la mirada se aleja, capta como los trazos se van juntando, modificando la postura del cuerpo imaginado de la Luna-mujer.

El cuerpo que *Luna* deja entrever se configura con el paisaje de la ciudad. El cálido trazo de *Luna*, suaviza la dureza del acero que domina en el perfil urbano de la ciudad industrial. El paisaje que acompaña a la escultura es la imagen, ahora apacible, de las chimeneas y hornos grises y negros de la Fundidora. La *luna* nos mira, cuestiona, busca las curvas de Monterrey.

5.6.2 Nawar y la musa triangular



Desafío, de Ahmed Nawar, 2007.

Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, julio 2010.

DESAFÍO es la escultura del egipcio Ahmed Nawar formada por 16 columnas de diferente altura, alcanzando la más alta los 22 metros. *Desafío* tiene como fondo, uno de los nodos vehiculares más importantes y tradicionales que conectan a la ciudad con el norte y el sur, la avenida Garza Sada en conexión con la avenida Feliz U. Gómez, pasando por Morones Prieto. La característica principal de la escultura es el conjunto de líneas o columnas, en blanco y negro que juntas toman la fuerza de un monolito que apuntan hacia arriba desafiando el espacio que lo rodea.

La carrera de Ahmed Nawar,⁷⁰ tiene su base en la Facultad de Bellas Artes de El Cairo (1967) y la co-fundación del grupo EJE en 1981, que levantó la bandera de la

⁷⁰ ART SAWA.14.05.09 Undercurrent, Contemporary Egyptian Art (en línea). 2009 (fecha de consulta: 15 de noviembre 2015). Catálogo de exposición colectiva de arte contemporáneo de Egipto. Dubái, EAU. En: <http://artsawa.com/userfiles/Catalogs%20Selection%20by%20Year%20-%20file%20for%20iphone%20&%20web/2009/Undercurrent.pdf>

renovación activa del desarrollo del arte en Egipto, acorde con los tiempos de grandes cambios económicos, sociales, culturales de la época.

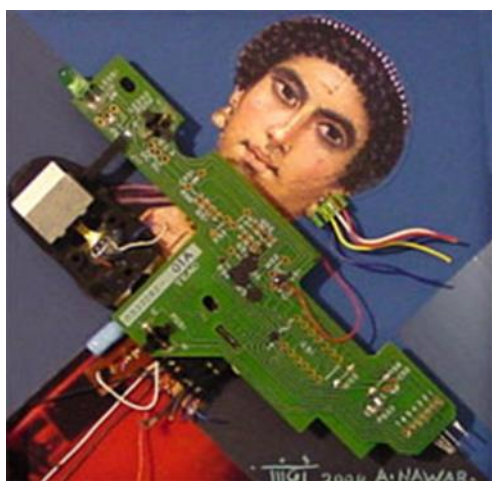
A parte de la REAC, en México Ahmed Nawar comparte espacio escultórico junto a otros artistas reconocidos como Vicente Rojo, González Gortázar y Botero en el *Corredor Escultórico Chetumal* con la pieza *La Voluntad*. Dicho corredor es producto del Segundo Encuentro Internacional de Escultura “Chetumal” 2003, realizado el 10 de noviembre al 13 de diciembre de 2003. La ruta está integrada por veinticuatro artistas de diez países, quienes donaron una escultura para integrar el corredor ⁷¹.



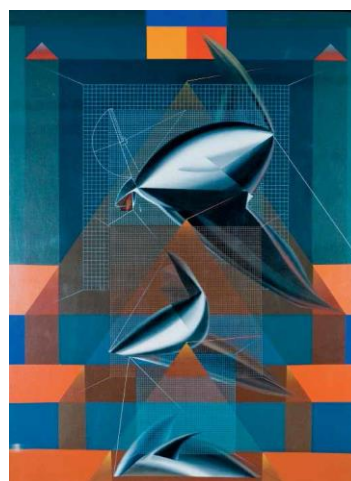
Escultura de *La Voluntad* de Ahmed Nawar en *Corredor Escultórico Chetumal*. (Imagen en: <http://chetumal.com/sculpture/voluntad>) y La escultura del mismo autor *Desafío en Ruta Escultórica del Acero y el Cemento* en Monterrey. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., noviembre 2015.

⁷¹ Carrillo, J. (2012, septiembre 20). Corredor escultórico de Chetumal, en la ruina. *SIPSE.COM*: Chetumal, Quintana Roo. En: <http://sipse.com/archivo/corredor-escultorico-de-chetumal-en-la-ruina-175811.html>

Nawar no posee un trabajo exclusivo en la escultura, es un artista multidisciplinario, en su obra sobre sale también la pintura, el grabado, la instalación, la construcción arquitectónica. En sus piezas se puede encontrar la combinación de las técnicas tradicionales como el óleo y elementos nuevos como el láser⁷².



Nawar012. Ahmed Nawar. Dibujo, Acrílico y Collage - 30x30 cm. Imagen en: catálogo 14.05.09. *Ubndercurrent, Conemporary Egyptian Art*



Egypt 21st Century, 1996, técnica mixta 120 x 85 cm. Imagen en: catálogo 14.05.09. *Ubndercurrent, Conemporary Egyptian Art*

Nawar se transforma en un convencido humanista que a través del arte difunde valores humanos universales: la paz, la prosperidad, la igualdad y la preciada libertad, todo ello plasmado en derechos religiosos y políticos. Nawar encuentra la fuente profunda de su inspiración artística en la raíz de la cultura egipcia: el triángulo del Delta del río Nilo, que brinda el alimento y ritmo espiritual y original de Egipto. Una musa triangular viva e inagotable a través de los siglos. Otros elementos que forman parte importante de los motivos que inspiran la obra de Nawar, tiene que ver con la

⁷² ART SAWA.14.05.09 Undercurrent, Contemporary Egyptian Art (en línea). 2009, op.cit, p. 26.

arquitectura islámica, las formas octogonales, que lo llevaran a una síntesis artística entre las figuras geométricas y las físicas⁷³.



Ahmed Nawar Man & Energy (7), 1994. Técnica mixta, 60 x 60.
Imagen en: catálogo 14.05.09. *Undercurrent, Contemporary Egyptian Art*

Ahmed Nawar concibe el trabajo de los artistas y el arte como un arma, es decir como un elemento activo, en la lucha decisiva por salvaguardar el futuro y fortalecer los principios de justicia, junto con los sueños y esperanzas de la humanidad⁷⁴. En este sentido podemos comprender que *Desafío* está inspirada en la conciencia de la eterna lucha entre las fuerzas del bien y del mal, representada simbólicamente con el blanco y el negro como una forma en que Nawar sitúa los acontecimientos políticos y sociales que estremecen y ponen en riesgo la estabilidad de grandes zonas en el mundo. Nawar ha recibido premios y reconocimientos en muchos países del mundo y ha sido funcionario gubernamental de cultura.

⁷³ ART SAWA.14.05.09 Undercurrent, Contemporary Egyptian Art (en línea). 2009, op.cit, p. 26.

⁷⁴ *Ibíd*, op. cit, p. 28.

5.6.2.1 Blanco y Negro en el Desafío

La escultura *Desafío* de Ahmed Nawar se compone de varias piezas que se levantan sobre una misma base. La mirada distraída entra al espacio de la escultura como si estuviera penetrando en una calle céntrica de una gran urbe erizada de esbeltos rascacielos blancos y negros, similares a los de una realidad virtual. Las torres blancas, de mayor altura, están coronadas en forma de pirámides. Las negras parecen servir de soporte a las torres blancas.

La mirada que surge de la escultura *Desafío* está concentrada en sí misma, en el reflejo del sol sobre la superficie de las torres blancas y lisas, y en el brillo de las pirámides doradas al ser tocadas por el sol. La altura de la escultura se impone con una mirada monumental. Construida a partir de figuras geométricas básicas, columnas blancas que terminan en punta piramidal doradas unidas o sostenidas por columnas negras, y una barra cuadriculada, escenifican una dimensión del futuro: la grandeza elevada. Las torres-rascacielos acercándose al sol para tomar su energía, en un intento de dominar el espacio.



La obra *Desafío* de Ahmed Nawar se confunde a lo lejos con los edificios que se ven desde ambas avenidas: Constitución y Morones Prieto. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., noviembre 2015.

Figurativamente, la escultura *Desafío*, semeja un conjunto de obeliscos, antiguas edificaciones egipcias, construidas en relación al dios Ra (Dios del sol) una de las más importantes divinidades de los egipcios, y con otros nombres, de muchos otros pueblos. Los obeliscos son construcciones generalmente solitarias, monumentos religiosos que vinculaban a los hombres con *Ra*. En la época moderna cobraron el significado de monumentos conmemorativos a grandes hechos de conquistas, o como señales o marcas de lugares importantes para una ciudad o un pueblo. Su presencia altísima señala, de una u otra forma, la existencia de algo que tiene una connotación sagrada (no necesariamente un dios).



Desafío, Ahmed Nawar, 2007. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., febrero 2010.

5.6.3 Goeritz y el eco en Monterrey



El Eco de la Serpiente I, Mathias Goeritz, 2007. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., noviembre 2015.

La escultura ***EL ECO DE LA SERPIENTE I***, ubicada en el Paseo Santa Lucía, dentro del Parque Fundidora, es obra del escultor y arquitecto Mathías Goeritz. Esta escultura considerada la primera de formato monumental de la carrera de Goeritz, fue elaborada originalmente para el patio del Museo Experimental *EL ECO*⁷⁵ en la ciudad de México, uno de los inmuebles más representativos y complejos de la carrera del escultor⁷⁶. Francisco Reyes Palma, (2015) curador de la exposición *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz: invención de la arquitectura emocional* exposición itinerante en homenaje a su natalicio 100, declara:

⁷⁵ El museo pasó por una larga vida accidentada, ya que su propietario murió dos meses después. Desde 2004, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tomó la tarea de adquirirlo, rescatar y restaurar el museo con el propósito de recuperar el estado original del inmueble que Goeritz planeó en 1953. Sin embargo, la escultura de la serpiente, que dotó inicialmente al museo no se integró y permanece en el Museo de Arte Moderno. El museo *EL ECO* se encuentra en Calle James Sullivan 43, San Rafael, Cuauhtémoc, 06470 Ciudad de México, D.F.

⁷⁶ Ávila, S. (2015, mayo 28). Mathías Goeritz, agitador cultural. *Excélsior*: D. F. México. En: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/28/1026437>.

“El proyecto resulta un corte en la historia del arte mexicano y es sin duda un tajo en la historia del arte internacional; determina el resto de su obra, pues ahí es donde nace el concepto de arquitectura emocional y se mantiene como un espacio que reúne muchas capas de complejidad”.

No se puede entender la serpiente si no se entiende el Museo de *EL ECO*. Por lo que se eligieron algunas particularidades del museo donde se encontraba originalmente la serpiente. El museo de *El ECO* surge del mecenazgo de Daniel Mont, quien mediante un contrato se comprometió a dejar en plena libertad al artista, Goeritz, por su parte se compromete a terminar el museo y dotarlo con dos esculturas, una de ellas es la serpiente, la otra es un muro amarillo que se asemeja al *Faro del Comercio de Monterrey*. El museo es presentado bajo el “manifiesto de la arquitectura emocional”, 1954. Fue diseñado como un museo de experimentación para distintos géneros de arte y en sí mismo el museo es considerado por su autor como un acto de experimentación colaborativo entre arquitectos, trabajadores y artistas, por lo que no se hicieron planos previos, sino dibujos. María Teresa del Alba⁷⁷ se refiere a él como “un Foro vivo y cambiante, capaz de otorgar cabida a cualquier experimento plástico, musical o literario, que ya en los años cincuenta adelantaba una aguda crítica a la institución del Museo”. El autor toma como idea para el diseño de *El ECO* a la escenografía de la película de Robert Wiene, “El Gabinete del Dr. Caligari”.

Goeritz se refiere a la escultura de *la serpiente* como una obra “surgida de las gráficas de temperaturas en combinación con la influencia de temas prehispánicos e

⁷⁷ Alba, M. (en línea). 1999 (fecha de consulta: 2 de noviembre de 2005). Cabaret Voltaire. DC Papers. Revista de crítica i teoria de l'arquitectura, 2. En <http://hdl.handle.net/2099/1926> y En: [file:///C:/Users/SONY/Downloads/Dialnet-CabaretVoltaire-3985116%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/SONY/Downloads/Dialnet-CabaretVoltaire-3985116%20(1).pdf)

impregnada del sentido teatral del gabinete del Dr. Caligari”⁷⁸. El museo es considerado un híbrido. Rita Eder⁷⁹ señala que los artistas se refieren a él como: “escultura-arquitectónica o arquitectura escultórica,”. Lo mismo concibe Goeritz para la serpiente en su manifiesto de arquitectura emocional: la serpiente “tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con apertura para el ballet) –sin dejar de ser escultura- ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos”.

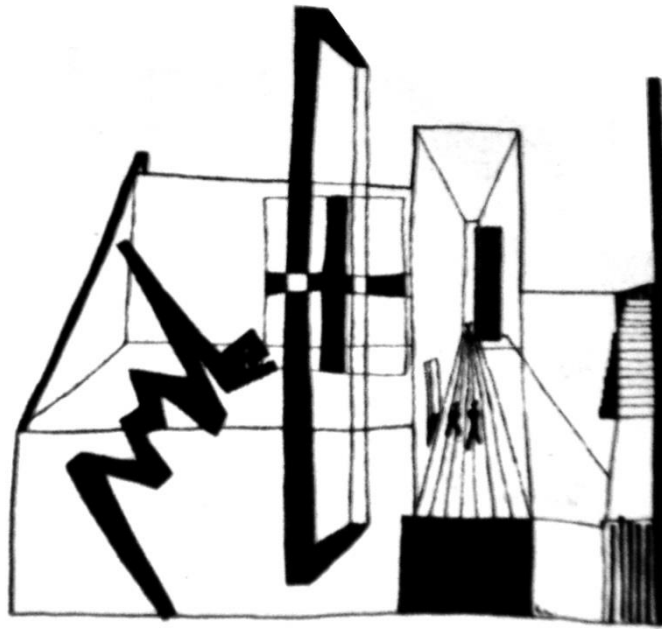
La esfinge de la serpiente con el tiempo se volvió un sello de su trabajo y en una recurrencia de su producción, que trascenderá el ámbito local del museo, esto se puede revisar cuando el arquitecto polaco Daniel Lineskind proyecta la planta del museo judío de Berlín a partir del *zig, zag* de la serpiente de *El ECO*⁸⁰. En Monterrey se retoma una de las tallas iniciales, de alrededor de 15⁸¹, que el escultor trabajó junto a Romualdo de la Cruz. Daniel Goeritz, hijo del escultor concretó la donación de la pieza.

⁷⁸ Rita Eder (s/f p. 72). (Fecha de consulta: 2 de noviembre 2015). Arquitectura Emocional. En: <http://132.248.9.34/hevila/e-BIBLAT/CLASE/cla122357.pdf>

⁷⁹ Ibíd

⁸⁰ F. Reyes. G., Roque & J. Arnaldo. (2014).

⁸¹ Cerceda, M. (2014, enero 8). Mathías Goeritz y la renovación de la escultura monumental del s. XX. Fundación Cristino de Vera. Cajacanarias, Santa Cruz de Tenerife, España. [Video]. En <https://www.youtube.com/watch?v=HRJaNaXtnP4>



Dibujo ideográfico para la realización del Museo Experimental *EL ECO*, Mathías Goeritz, 1952, tinta sobre papel. Colección particular, México. Imagen en: Broilo (2014:61).



La serpiente del Museo Experimental *EL ECO* inspiró al arquitecto Daniel Libeskind el proyecto del Museo Judío de Berlín (1999) a partir del perfil en zig zag de la serpiente, según Reyes, F. Roque, G. Arnaldo, J. (2014). Imagen en:

<https://www.bing.com/images/search?q=museo+jud%C3%ado+de+berlin&view=detailv2>

Entre los datos biográficos relevantes para el presente trabajo cabe mencionar que Mathías Goeritz⁸², de origen alemán, llega a México en octubre de 1949, invitado por Díaz Morales como profesor para la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, por lo que sin ser arquitecto fue acogido por el gremio de arquitectos. A su llegada Goeritz venía con el bagaje de un nutrido ambiente de producción estética y concepciones del arte que empezó a desarrollar en Europa, principalmente en España donde conoció al escultor surrealista Ángel Ferrant y funda junto con él y R. Gullón y P. Beltrán, la Escuela de Altamira de Santillana del Mar, en 1948. Tudelilla (2014), señala la importancia que tuvo Ferrant para Goeritz en la compleja red de relaciones que estableció, en primera instancia por cartas, que le serviría en su estadía en México.

Este ambiente con artistas europeos le permitió a Goeritz desarrollar su concepción de la arquitectura y la escultura que realizará en México; sin menoscabar los contactos e influencias que encontró en México, donde Luis Barragán resultó pieza clave en una serie de proyectos urbanísticos. Garza Usabiaga (2012)⁸³ señala dos proyectos previos a *Las torres de Satélite*, obra en que Barragán invitó a colaborar a Goeritz. El primero fue diseñar una escultura para la entrada del fraccionamiento Jardines del Pedregal *El animal del Pedregal* (1951); segundo, el desarrollo de *Jardines del Bosque* en Guadalajara (1957). Estas colaboraciones, dice Usabiaga, “son evidencia de una empresa compartida en que los proyectos de ambos autores se

⁸² El nombre completo es Werner Mathias Goeritz Brunner (Nace en Danzig, Alemania, 4 de abril de 1915/ actualmente Gdansk, Polonia. Muere en Ciudad de México, México; 4 de agosto de 1990).

⁸³ Garza Usabiaga, D. (en línea). 2012 (fecha de consulta: 26 de noviembre 2015). Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 31(94), pp. 127-15. En: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2009.94.2287>

identificaban y que se conoce a través de lo que Goeritz publicitó en el Manifiesto de 1954 como “arquitectura emocional”, ejemplificada con su Museo Experimental *EI ECO* (1952)”. El concepto de arquitectura emocional, hasta hoy no descifrado o comprendido del todo, conlleva una crítica al Estilo Internacional que imponía la función sobre otras formas de entender la arquitectura.

La crítica de Usabiaga a las Torres de ciudad Satélite radica en que las Torres representaban el inicio, una marca, una huella en relación al proyecto de ciudad avanzada, la ciudad red mencionada, que no se cumplió y, por consecuencia, las Torres resultan anacrónicas hoy en día. Rita Eder (s/f p. 75) se refiere a las Torres que guardan la entrada a la Ciudad Satélite (1957), como una segunda fase de su “Arquitectura Emocional”. “aquí abandona la idea de un espacio habitable para preocuparse por los significados de una estructura visible, al igual que un rascacielos, desde lejos”.

Por su parte, Fernando González Gortázar, (2015) dedica un libro laudatorio a la obra de *las Torres de ciudad Satélite* en el que se considera la trascendencia de dicha obra en el arte universal del siglo XX, aparte de ser innovadora dentro del arte urbano de hoy, es innovadora en su escala, y el espectador que se genera capaz de apreciar la carga expresiva en un parpadeo, además de un nuevo manejo del espacio y del movimiento, por lo que supone un parteaguas en el arte urbano, según González Gortázar. Este tipo de proyectos al que se refiere González Gortázar, interesa en el sentido de que representan un antecedente para el proyecto de la REAC.

Otro proyecto que interesa, porque sienta un precedente en la relación de Sebastián y Goeritz es *Espacio Escultórico* de Ciudad Universitaria, inaugurado el 23 de abril de 1979, en donde ambos escultores participan junto a otros escultores como Hersúa, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Federico Silva.

5.6.3.1 El Eco de la serpiente en las montañas.

La escultura *EL ECO DE LA SERPIENTE I* es vista por los automovilistas que transitan por la Avenida Constitución de oriente a poniente, pero también puede ser contemplada por los que pasean por el Paseo Santa Lucía, dentro de Parque Fundidora. La escultura de *El Eco de la Serpiente I* está colocada en un montículo junto a una vereda peatonal a unos 20 metros. Hay al menos dos miradas posibles del *Eco de la Serpiente I*. La primera es la mirada distraída, periférica, que resbala por la superficie, aquella que es mirada a su vez por la visión de la cultura predominante, la que es establecida por instituciones a través de los medios de comunicación masivos y el propio individualismo consumista que domina socialmente. La mirada distraída transita por la ciudad en cierto modo como un sonámbulo, deslizándose por la superficie de las calles, edificios, personas, etc., sin realmente mirarlos, con los ojos cerrados, sin ver, guiada solamente por una imagen que le sirve de mapa o plano para desplazarse.

La mirada distraída sobre *El Eco de la Serpiente I* se pregunta, sin detenerse, ¿qué es? ¿a qué se parece? La respuesta llega instantánea: se parece a los cerros de Monterrey, al perfil de los cerros y montañas que la vista periférica tiene registrados

para reconocer el rumbo por donde transita en la ciudad de Monterrey. Sí, también parece la M de Monterrey. Este parecido es utilizado como logotipo que acompaña al eslogan del gobierno del municipio de Monterrey: *la casa de todos*, proporcionándole al *Eco de la Serpiente* I un nuevo significado: símbolo de la ciudad de Monterrey.

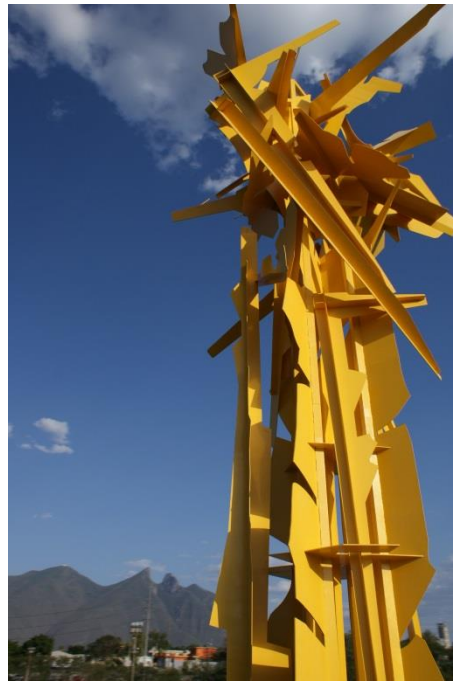
La otra mirada, cercana a la mirada concentrada del especialista en artes plásticas, puede surgir desde el sendero del Parque Fundidora, cercano al embarcadero y a la casa de los Loros, ahí se levanta en un montículo *El Eco de la Serpiente* I. Caminando por el sendero puede verse solamente de lado la escultura, pues para verla de frente, extendida, hay que subir al montículo cubierto de pasto. Quizá puede confundirse con una parte de la maquinaria usada en la Fundidora, puesta en exhibición en los jardines, como muchas otras. No hay un anuncio visible que informe el nombre de la pieza. La serpiente se eleva de costado a unos quince metros, colocada en el montículo puede verse un laberinto metálico geométrico cuyas partes, se empalman inclinadas; la mirada rebota desplazándose por líneas rectas cortadas, pero que se entrelazan con otras que llevan a otro punto sin principio ni continuidad. Ahí donde toca el suelo parece enterrarse y surgir de nuevo en otro lugar que se articula de nuevo con el resto de la escultura. Desde cierta perspectiva, la serpiente semeja dos pirámides oblicuas de múltiples caras que se entrelazan; otra perspectiva, desde un extremo y a cierta altura, se puede apreciar un cuerpo contorsionado, una figura antropomórfica estilizada, pero en la medida que cambia la perspectiva la figura se desvanece. La escultura posee extremos, pero no se alcanza a distinguir una parte frontal. De lado, desde un extremo, la escultura parece encogerse, replegarse, pero vista a lo largo la escultura se extiende y podemos observar al menos dos huecos. Las

partes que tocan el suelo parecen estar clavadas, enterradas, y da la impresión de surgir del suelo y levantarse. La serpiente parece tener articulaciones, dobleces, quizá. La geometría se distorsiona se retuerce. La serpiente reta a la geometría y encuentra sus propios ejes geométricos. La representación de una posible serpiente se torna abstracta, geométrica, plurisignificante ante las distintas perspectivas de la mirada.



El Eco de la Serpiente I, Mathías Goeritz, 2007. Foto: Guadalupe Mauricio H. Mty, N. L, febrero 2019.

5.6.4 Paley, el orfebre de la ciudad



Evanesce de Alber Paley, 2009.

Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., agosto 2009.

EVANSCENCIA es la escultura del estadounidense Albert Raymond Paley, nacido en Filadelfia, Pennsylvania, en 1944. Se ubica en el río Santa Catarina, junto a la Avenida Constitución. La característica principal de la escultura es su llamativo color amarillo primario y su particular forma, parecida a la de un árbol de metal. Por su color y tamaño, la escultura interviene el paisaje hacia el poniente, generando una imagen asociada al cerro popularmente conocido como *las tres emes*, y al oriente con el Horno 3 de la extinta Fundidora, el Cerro de la Silla y un edificio del IMSS.

El amarillo de *Evanescencia* y el uso de otros colores primarios es una marca significativa en la producción de esculturas públicas de Paley, según se pudo observar

en otras obras urbanas. ¿Cuál sería la mirada de Paley para la ciudad de Monterrey, al elegir el color amarillo? En el Washington Post⁸⁴, se refieren a "Evanesce", ubicada en Monterrey, como una obra que está luchando por ordenar el espacio, dominar la avenida, llamar la atención sobre un espacio desalentador, de cemento, ruido y tráfico; un parche en tierra baldía.

"Evanesce, a 2009 explosion of steel along a highway in Monterrey, Mexico, feels almost in argument with its patch of the urban wasteland. At the least, it is struggling to command the space, dominate the highway and draw attention away from the dispiriting ribbon of concrete, noise and traffic."

Siendo Paley un virtuoso del metal, se justifica su presencia en el proyecto que pretende hacer homenaje al material del acero, mediante una estética curvilínea, organicista, que Paley asumió⁸⁵ como una estética opuesta al estilo internacional, ejemplificada por Adolfo Loos, en un conocido ensayo de 1908, "Ornamento y delito" donde plantea que todo ornamento sea eliminado de los objetos funcionales. La carrera de Albert Paley la podemos referenciar desde su ingreso, muy joven, a la Tyler School of Art, donde cursó estudios de pregrado y posgrado (MFA. 1969) para seguir después con una carrera como fabricante de joyas finas, estableciendo un estudio de orfebrería en su residencia de Filadelfia.

Una de las más grandes hazañas que se conocen de Paley, en arte público, es una exposición de 13 esculturas monumentales en Park Avenue en la ciudad de Nueva

⁸⁴ Kennicott, P. (July 2, 2014). Albert Paley's fluid, yet sci-fi metal works at the Corcoran. The Washington post: Washington, D. C. En: http://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/albert-paleys-fluid-yet-sci-fi-metal-works-at-the-corcoran/2014/07/02/5f6f7f68-fe2e-11e3-932c-0a55b81f48ce_story.html

⁸⁵ Brown, R. (1982, diciembre 2). Entrevista de historia oral con Albert Paley. Archives of American Art, Smithsonian Institution. En: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-albert-paley-12256>

York⁸⁶, presentado por el Fondo para la Colección de Arte Público Temporal de Park Avenue y el Departamento de Parques y Recreación de la ciudad en 2013. Parece una contradicción que Albert Paley, escultor de grandes monumentos urbanos, surge de la orfebrería de pequeños detalles y se desenvuelva en la construcción de obras monumentales conservando la minuciosidad en el tratamiento de todos los aspectos que conlleva el arte público: escala, simbolismo, presupuesto, interacción con el espacio, espectador. Sentir el lugar es fundamental en el trabajo de Paley. De esta vivencia se definirá, por ejemplo, el color de la escultura que transmitirá un mensaje o carga de emotividad. Para Paley la escultura no sólo transmite un mensaje, sino que comunica un sentir en el espacio que crea la escultura⁸⁷

El trabajo escultórico que realiza Paley, constituye un proceso fluido y dinámico, donde el artista domina todas las fases de la construcción de la pieza, abriendo la posibilidad de hacer modificaciones en la marcha, dando rienda suelta de la creatividad. Paley atiende directamente la construcción de maquetas en cartón y madera para observar la pieza en tres dimensiones. Así mismo, resuelve los problemas de ingeniería y realiza el acabado.

Una virtud de Paley como escultor es el hecho de que se convierte en un maestro de la forja. El conocimiento profundo de forjar el metal lo expresa en cada pieza que requiere la escultura, en este sentido, siendo un maestro del metal, se justifica su presencia en el proyecto de la REAC.

⁸⁶ Paley, A.(S/f). Tyler School of Art alumnus Albert Paley installs 13 outdoor sculptures on park AVE, NYC, Temple university. En: <http://tyler.temple.edu/alumni/albert-paley>

⁸⁷ Paley Studios (2016). *Public Arte Process* [video]. En: [http://www.albertpaley.com/index.cfm?Page=Public Art Process](http://www.albertpaley.com/index.cfm?Page=Public%20Art%20Process)



Albert Paley, maqueta, 2009. Imagen en: www.albertpaley.com

5.6.4.1 Evanescencia del gigante

La escultura *Evanescencia* de Albert Paley se yergue colosal, poderosa, ante la mirada distraída, aun en la distancia rasga el ojo y su presencia se expande dominando el espacio. Cada parte de la escultura es distinta y adquiere su propio sentido o rol. La escultura no constituye ninguna representación, aunque está ahí para buscar intervenir el paisaje urbano. No obstante, la mirada distraída intenta encontrar lo figurativo, lo conocido, aun así, esto constituye una posible interpretación inicial de lo mirado.

Los múltiples detalles o partes que configuran la escultura, sobre todo de las piezas superiores, desbordan el espacio conformando perfiles de muchas aristas que apuntan en todas direcciones. La mirada del automovilista, aunque sólo dure unos

instantes, es una mirada intensa que se sujeta sobre la escultura, que se presenta invasiva, violenta, pero luego recobra la calma, es como una gran ola de mar, que llega a su clímax y luego baja, pero la experiencia se engancha en alguna parte de la percepción sin poder evitarlo. La escultura está ahí para interceptar las miradas, salir al paso e intentar atraparlas, sorprendiéndolas, incitándolas a mirar de nuevo.

El color amarillo de los fragmentos parece ser un imán, que los atrae, los junta, uniéndolos sin ningún propósito preestablecido; cada parte se pega a otras encajando quizá accidentalmente. La parte inferior de la escultura está formada por fragmentos de acero más largos, como si se tratara de piernas que sirven para sostenerla. Incluso, una pieza larga semeja a un brazo articulado con todo y mano. Surge entonces la pregunta figurativa ¿Qué es?



Albert Paley, dibujo, 2009. Imagen en:
<http://www.albertpaley.com/index.cfm?Page=Public%20Sculpture%20Evanesce%20SS200901#&gid=1&pid=1>



Evanesce de Alber Paley, 2009. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., agosto 2009.

5.6.5 Beasley, el destino manifiesto

La escultura **DESTINO**, realizada por Bruce Beasley, nacido el 20 de mayo de 1939, Los Ángeles, California, mide 20 metros de altura y pesa 40 toneladas. Está situada en Morones Prieto, a la altura de la entrada a la Colonia Nuevo Repueblo. La obra *Destino* es una variación de otras obras que el escultor elaboró bajo los mismos principios como lo demuestran las siguientes imágenes⁸⁸



Arpeggio
2009
32hx31 wxd
Bronze
Imagen en:
<http://brucebeasley.com>



Destiny
2009
75 ' tall & wide
Steel
Imagen en:
<http://brucebeasley.com>

En su clasificación de la escultura matemática, Zalaya y Barrallo (2004) señalan que Bruce Beasley utiliza la estructura algebraica booleana para realizar alguna de sus esculturas y ponen de ejemplo “Intersection II”, similar a la escultura *Destino*.

⁸⁸ Beasley, B. (s/f). Portafolio, Estados Unidos. En <http://brucebeasley.com/portfolio/>

Bruce Beasley manifiesta que el vocabulario específico mediante el cual se expresa la escultura es la “imagen visual”⁸⁹. El trabajo del escultor es crear “tonalidades de las formas”, para lograr el efecto de producir emociones y sentimientos, los cuales son parte importante de todo ser humano, sea cual fuere su nacionalidad, cultura, lengua. Para Beasley es fundamental que la escultura, como arte público esté vinculada de manera física con la ciudad y el sitio donde va a ser ubicada. Esta relación de la que habla Beasley, de la escultura con la ciudad, se da a través de las emociones y sentimientos de la gente.

La escultura realizada por Beasley expresa el manejo de figuras geométricas básicas en obras no representativas o figurativas. No pretende representar tal o cual cosa física, material, sino comunicar sentimientos y emociones que surgen de lo más profundo del ser humano.⁹⁰ En este sentido, consideramos que Beasley plantea que todo ser humano, toda la gente, es capaz de disfrutar una obra de arte sin que medie necesariamente el conocimiento estético de especialistas. La escultura, según expresa Beasley, no requiere de palabras u otro tipo de lenguaje que no sea el escultórico.

Dice Beasley refiriéndose a su obra “Estas esculturas, concilian las contradicciones de lo tectónico y orgánico, lo construido y lo evolucionado, lo planeado y lo accidental. Sin embargo, no son representativas o narrativas, pero son ante todo y principalmente forma pura”⁹¹. Beasley insiste que su obra nace de la doble enseñanza que la naturaleza da con su capacidad de mantener lo permanente y de cambiar; entre

⁸⁹ Mauricio, G. (2009, septiembre 18). Grabación de audio del Coloquio sobre escultura urbana y espacio público. Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León.

⁹⁰ *Ibíd*

⁹¹ Mauricio, G. (2009, septiembre 18). Grabación de audio del Coloquio sobre escultura urbana y espacio público. Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León.

“la forma que evoluciona y la forma de estar completa” y puntualiza que sus obras “no son representativas ni narrativas, son ante todo y principalmente forma pura”⁹²



En su clasificación de la **escultura matemática**, Zalaya y Barrallo (2004) señalan, sin demostrar su tesis, que Bruce Beasley utiliza la estructura algebraica booleana para realizar alguna de sus esculturas y ponen de ejemplo “Intersection II”, similar a la escultura *Destino*. Por su parte, Jorge Elizondo menciona que utiliza el número Pi para definir las proporciones de sus esculturas. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009.

Beasley irrumpió en el mundo del arte en los tiempos del movimiento de la Escultura Abstracta y se ha mantenido en la búsqueda de la forma pura, esencial. La venta de esculturas a importantes museos en la década de los sesentas, y haber ganado el Premio Bienal de París potenciaron su carrera, estableciéndose Oakland, California, donde se ha distinguido por ser un activista que cuida los lugares públicos y de ser un buen vecino. Parte de su obra monumental se encuentra en aeropuertos internacionales y universidades⁹³.

⁹² Ibíd

⁹³ Beasley, B. (s/f). Future Bruce Beasley Sculpture Center Press. Photo Gallery: Oakland Museum of California. Oakland, Estados Unidos. En: <http://museumca.org/gallery/future-bruce-beasley-sculpture-center>

5.6.5.1 Destino: la quietud y el cambio

La obra *Destino* destaca por el monumental equilibrio de sus formas geométricas. Pero no se trata de un equilibrio que surja de la proporción y volumen, planeado en este sentido, sino de uno muy distinto donde las piezas que forman la escultura, de diferentes proporciones, aunque todas geométricas, se unen para un equilibrio más que nada imaginado o imaginario, en gran medida sorprendente. Es el equilibrio de los distintos que encuentran la manera de acoplarse; aun siendo desproporcionadas las partes entre sí, la escultura crea una sensación de movimiento, quizá mecánico, también desigual.

La escultura de acero con base de cemento, está formada por figuras geométricas básicas, la mayoría de cuatro lados. Toca el suelo en dos puntos con bases de columnas desiguales en su altura y grosor, formando un arco irregular por donde pueden caminar personas. De lejos y a velocidad, la escultura crece, se levanta, y adquiere movimiento en su propio espacio articulado.



Destino, Bruce Beasley, 2009. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009.

Una mirada del paisaje de la ciudad, surge a través del arco de la escultura, mirando desde la base de la obra: es el perfil de los edificios principales del centro de Monterrey: la Catedral Metropolitana, Museo Marco, el Condominio Acero Monterrey, el Palacio Municipal, el edificio Khalos, y sobresaliendo por su altura y color rojo, el Faro del Comercio, sin faltar el restaurante “El Rey del Cabrito”.

El perfil urbano de la ciudad queda separado de la colosal escultura; a un lado se levanta el edificio de la clínica de Ginecología del Seguro Social sin posibilidad de que la mirada la integre a la escultura. La mirada de la escultura interpela o interviene la mirada distraída de los automovilistas.



Beasley expresó que una de sus ideas era que la escultura se fundiera con el paisaje, como a lo lejos se funden las estructuras con los hornos de fundidora. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., agosto 2009.

La mirada distraída no encontrará una forma representativa, ninguna proporción de volúmenes o de formas. Las relaciones entre las formas geométricas se dan por uniones aparentemente fortuitas; surgen así inesperados encuentros o intersecciones que se convierten, algunos de ellos, en acoplamientos sorprendentes, pero también se forman vínculos entre diferentes formas, que aparentemente parecen excluirse.

La mirada que surge de la escultura *Destino* es la emoción que se desprende ante una creación que espera ser recreada. El paisaje principal que surge como fondo de la escultura *Destino* es el perfil de la Fundidora con sus hornos y chimeneas, pero junto con ella la imagen del río Santa Catarina sin agua. Una escultura, estructura oxidada intencionadamente, que se suma al conjunto silvestre de un paisaje de vegetación seca y silvestre como destino.

5.6.6 Elizondo y el rostro en la nube



Nube, Jorge Elizondo, 2009. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009.

NUBE es la escultura seleccionada mediante un concurso por el gobierno de Nuevo León para que un artista local formara parte de la llamada *Ruta Escultórica del Acero y el Cemento de la ciudad de Monterrey*. La obra se encuentra ubicada en la orilla del río Santa Catarina, por el lado de Morones Prieto, pasando el Puente vehicular de la Avenida Cuauhtémoc. *Nube* tiene una altura de 22 metros de largo por 3.15 de ancho, pesa 20 toneladas y está emplazada sobre una base de 20 metros de altura. Es de las pocas obras de la REAC que el escultor pudo realizar en su parte ingenieril.

Nube pertenece a la serie de obras creadas bajo el ideario de “el azar y la entropía”⁹⁴, estética basada, según Elizondo, en “Geometrías Aleatorias”⁹⁵. El artista (Museo Marco & Conaculta, 2011) trabajó con cajas de diferentes formas donde hizo

⁹⁴ MUSEO MARCO & CONACULTA. Jorge Elizondo La voz de mis manos (en línea). 2011 (Fecha de consulta: 18 de noviembre 2015). Catálogo de exposición individual de Jorge Elizondo. Monterrey, NL. En https://issuu.com/anaveroguerrero/docs/pdf_jorge_elizondo. (p. 4).

⁹⁵ Mendoza, L. (2014, enero 26). El Gobierno Estatal es la autoridad responsable de su mantenimiento. *Milenio*. En http://www.milenio.com/cultura/Gobierno-Estatal-autoridad-responsable-mantenimiento_15_234126589.html

acomodos aleatorios dentro de ellas con piezas geométricas; “a veces muy geométricas, a veces más sueltas” (p. 4), señaló Elizondo, refiriéndose a *Nube*. Un antecedente de *Nube* es la escultura *entropía*, instalada para la Universidad de Monterrey (UDEM), en 1997, ya que parten de similares dinámicas de creación y un proceso de construcción complejo en el que “intervienen distintas disciplinas como el diseño 3D, pailería de metales, ingeniería mecánica, civil, estructural, etcétera”⁹⁶.



Nube, Jorge Elizondo, 2009, Foto: Guadalupe Mauricio H. Mty., N.L., diciembre 2015.

⁹⁶ Mendoza, L. (2014, enero 26). El Gobierno Estatal es la autoridad responsable de su mantenimiento. Milenio. En http://www.milenio.com/cultura/Gobierno-Estatal-autoridad-responsable-mantenimiento_15_234126589.html



Nube, escultura de Jorge Elizondo 2009, guarda una relación plástica con *Entropía*. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., agosto 2009.



Entropía, escultura amarilla de Jorge Elizondo, 1994, UDEM (Universidad de Monterrey). Imagen en: <https://www.google.com.mx/search>

En 2007, El Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) con motivo de su vigésimo aniversario, prepara la exposición individual del escultor regiomontano Jorge Elizondo. Y con ello también se esboza un catálogo de exposición⁹⁷ de donde se pueden sintetizar los siguientes datos sobre su profesión: Estudió dibujo y modelado en el Instituto Allende Guanajuato, tomó cursos de escultura en la Escuela Massana de Barcelona, España en 1981. Realizó una estancia de trabajo en el taller de Sem Guelardini en Pietrasanta en Lucca, Italia, en 1993. Trabajó en instituciones como Arte A.C., y Museo Monterrey, donde se desempeñó como maestro y coordinador de un curso de expresión creativa para niños. En 1991 creó su propio espacio, dedicado a la producción, promoción y formación de la escultura con alcances internacionales: el

⁹⁷ MUSEO MARCO & CONACULTA. *Jorge Elizondo La voz de mis manos* (en línea). 2011 (Fecha de consulta: 18 de noviembre 2015). Catálogo de exposición individual de Jorge Elizondo. Monterrey, NL. En: https://issuu.com/anaveroguerrero/docs/pdf_jorge_elizondo. (p. 4-7).

EJE, estudio donde lleva a cabo el Primer Simposio Internacional de Escultura en Mármol, Monterrey, 2007. El evento duró un mes, reuniendo escultores que provenían de España, Rumanía, Turquía, Estados Unidos, Serbia, Alemania y Suiza. Al concluir la experiencia de intercambio, se presentó una exposición en el Patio de Esculturas del MARCO.

Es significativo que el artista ve la maduración de su obra, conceptual y administrativamente, como resultado del ambiente cultural específico de Monterrey. Sobre su trabajo en los cursos para niños en Arte A.C. y Museo Marco donde trabajó por 10 años, el escultor valora esas experiencias como decisivas para su desarrollo en la escultura. De esas actividades aprendió el significado de la huella y su expresión; el manejo de las dimensiones: del tiempo, el largo, ancho y alto; y el “homenaje a la tierra” en el elemento del barro. De esta concepción partió la obra *Huellas* que presentó en el Museo Marco, con motivo de su exposición individual, una exposición interactiva.

Es relevante considerar que la concepción que el escultor regiomontano expresa sobre la tierra, se acerca a la concepción indígena de la naturaleza, de diversos pueblos indígenas mexicanos congregados en el Congreso Nacional Indígena (CNI). En este sentido, sus esculturas monumentales con nombre de elementos del universo cobran un significado en la producción de sus obras: *Nube. Rio, Luz, Sol.*

Jorge Elizondo	Congreso Nacional Indígena
<p>“Y hay un tercer y muy importante concepto que es el retorno y el homenaje a MAMÁ TIERRA, de regresar al barro, a la tierra que es de donde nosotros venimos. Y creo que el hombre le ha tenido cierta tirria, como cierto miedo a ensuciarse con barro (...). Es una reflexión sobre nuestra naturaleza, pensar un poco en lo responsables que somos de MAMÁ GAIA, que no la atendemos, que no la cuidamos, que le damos en la madre, que muy fácil nos ponemos etiqueta de ecologistas cuando en realidad ni lo somos, cuando no pensamos en ella. Entonces yo sí quiero regresar, a través del ejercicio de quienes lo deseen hacer, a la reflexión de que es de la tierra, y del sol, de donde viene todo”⁹⁸.</p>	<p>“Todas y todos los humanos debemos cuidar, respetar, amar, proteger, defender la base principal de la vida de todos los seres viv@s que es LA MADRE TIERRA, porque en ella obtenemos todo lo que necesitamos en la vida, y es la que nos da nuestros medios para vivir. La Madre Tierra es todo el planeta: las montañas, los valles, las cañadas, las lagunas, los ríos, el mar, el aire, las plantas, los animales (...). La Madre Tierra es la base fundamental de la vida, en ella nacimos, vivimos, producimos y en su seno descansaremos eternamente”⁹⁹.</p>



Nube, Jorge Elizondo, 2009. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., agosto 2009.

⁹⁸ MUSEO MARCO & CONACULTA. *Jorge Elizondo La voz de mis manos* (en línea). 2011 (Fecha de consulta: 18 de noviembre 2015). Catálogo de exposición individual de Jorge Elizondo. Monterrey, NL. En https://issuu.com/anaveroguerrero/docs/pdf_jorge_elizondo. (p. 5).

⁹⁹ “Apuntes de bases de apoyo del EZLN para su participación en la compartición” [con el CNI]. (2014, septiembre). *Rebelión Zapatista*. No.3, p. 15.



Título	<i>Sol Poniente</i>
Autor	Jorge Elizondo
Técnica	Acero
Dimensión	50 x 23 Altura
Año de referencia	2010
Ubicación actual	Gonher, Santa Catarina, N.L. México.
Imagen	En: http://jorgeelizondo.mx .



Título	<i>Canto a la luz</i>
Autor	Jorge Elizondo
Técnica	Acero inoxidable
Dimensión	9.0 metros. Altura
Año de referencia	2012
Ubicación actual	ITSEM
Foto	Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., diciembre 2015.



Título	<i>Rio Yangtse</i>
Autor	Jorge Elizondo
Técnica	Acero inoxidable
Dimensión	304. 5.0 mts. Altura.
Año de referencia	2012
Ubicación actual	Wuhu, China.
Imagen	En: http://jorgeelizondo.mx .

Elizondo en ocasión de la inauguración de la REAC, manifestó¹⁰⁰:

Yo como regiomontano tengo la impresión de que la Ruta es de los primeros dibujos del rostro de nosotros, teníamos cuerpo, teníamos brazos muy fuertes: la industria muy fuerte; teníamos cerebro: las mejores universidades de México, pero nos faltaba un rostro que hablara de lo que nos inquieta, de dónde están nuestros anhelos, de dónde están nuestros miedos, y la Ruta, y otras expresiones culturales que se están dando en la ciudad, sobre todo en los últimos tiempos, han sido algo muy importante, y la Ruta forma parte de esos trazos.

5. 6. 6. 1 El *ludus* de la nube

Dos miradas posibles, entre otras, suscita la escultura *Nube* de Jorge Elizondo: la mirada distraída surge a través de la distancia y la velocidad, cuando un automovilista alcanza y rebasa a la *Nube*, transitando por la Avenida Morones Prieto. Esta mirada la busca el escultor al colocar la escultura sobre una base curvada que mide 22 metros de altura y ancha de la base y delgada en la cúspide, para representar el vuelo de una nube. La mirada que transita sólo puede ver la escultura unos instantes, suficientes para captar que ahí hay algo que lo interpela, que lo mira preguntando ¿Qué? ¿Quién? ¿Por qué? Y en los sucesivos traslados por el mismo lugar pueden surgir respuestas: parece un pez volador, tiene cabeza, incluso se puede

¹⁰⁰ Mauricio, G. (2009, septiembre 18). Grabación de audio del Coloquio sobre escultura urbana y espacio público. Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León.

ver un ojo, y cola, o quizá es una flecha con punta, plumas y la hendidura para colocar la cuerda del arco.

La otra mirada, concentrada, mira también la *Nube* de lejos y a velocidad, pero termina por acercarse para contemplarla de cerca. Conoce el trabajo escultórico de Jorge Elizondo y acepta el juego de la imaginación que propone la escultura: *Nube* no pretende ser la imagen más o menos fiel de una nube, es en todo caso una representación geométrica de lo que el escultor mira al mirar una nube. Elizondo nos proporciona con la escultura, partes, trozos, que a partir de la imaginación pueden formar imágenes diferentes a la *Nube* del escultor. La mirada de los niños sobre las nubes es capaz de construir imágenes complejas, barcos, castillos, animales prehistóricos, etc., materializando, de alguna manera, los sueños, deseos, y hasta los miedos. Elizondo busca despertar esa mirada, cargada del poder de la imaginación, antaño pura y esencial, en los transeúntes. *Nube* es, en cierto modo, un modelo para armar lo imposible, siempre posible a través de la imaginación y el azar. La mirada, que desde la escultura. mira la mirada concentrada es la que imagina un juego imaginario que está por jugarse y busca jugadores. No se trata de un reto que exige que se adivine o descubra qué es la escultura o por qué la llamó *Nube* su creador. En todo caso, constituye una incitación a la creación azarosa a la mirada, una recreación de la mirada cargada de imaginación pura que se posee en la infancia y se pierde conforme adquirimos la mirada que nos impone la interpretación de la cultura predominante, marcada con los signos de la distinción social y la división del trabajo (trabajo intelectual y trabajo manual).

5.6.7 Sirvent y la mirada



Recreación por ordenador de la escultura monumental de Josep María Sirvent, que se inaugurará en abril de 2009 en Monterrey. Imagen en: <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2009/02/09/josep-maria-sirvent>

MIRADA, es la pieza del escultor español autodidacta Josep Maria Sirvent nacido en Girona en 1957. La obra de 150 toneladas de peso, 22 metros de altura y 33 de anchura, tiene forma de un marco que señala el paisaje del Cerro de la Silla. La obra *mirada* tiene la particularidad de sustentarse solamente sobre uno de sus ángulos. El autor basado en un estudio del entorno natural del lugar donde se colocaría la escultura, realizó un proceso de investigación que partió con una serie de pruebas y bocetos en 3D, comenta. Al respecto Sirvent declara en Monterrey¹⁰¹.

Desde el primer momento cuando se me llamó para realizar este proyecto, pues la primera relación que yo quise tener, rápido y muy directa, fue con el espacio

¹⁰¹ Mauricio, G. (2009, septiembre 18). Grabación de audio del Coloquio sobre escultura urbana y espacio público. Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León.

que se me proponía, yo creo que es fundamental para un escultor, para el escultor urbano, y para cualquier escultor la relación con el espacio. Entonces con los colaboradores de la agencia¹⁰² me propusieron varios espacios, y me permitieron con absoluta libertad escoger el espacio que a mí me gustaba más. De acuerdo con ellos determinamos el espacio actual donde está ubicada la escultura. Y a partir de ahí empezó mi trabajo.

El escultor señala que se trata de una obra que siempre pretendió una directa interacción con el ciudadano. Sirvent habla de dos tipos de retos¹⁰³ dentro de su trabajo con *Mirada* en relación con el movimiento desde el cual se apreciaría la obra: el movimiento continuo por la parte de los espectadores que transitan en carro; y por otro lado, otro tipo de movimiento que es mucho más leve, que es el de las personas que van en bicicleta, o de las personas que pudieran pasear por el entonces parque lineal del río Santa Catarina. A partir de esos retos, cuenta el escultor, se planeó realizar una escultura lo más sencilla posible, y que por otra parte, los dos tipos de espectadores, el de “mirada leve”, y el de “mirada rápida”, tuvieran un concepto ágil de lo que es una escultura, y que además lograra una relación con la pieza, de tal modo que cada espectador obtuviera su particular visión del espacio, su personal visión de la relación que tiene la escultura con la ciudad y consigo mismo, y que eso además provocara algún tipo de sentimiento.

La obra *Mirada* se puede ver como una variación de *Puerta de Valdemoro* (12,5 metros de altura) del mismo autor, la obra *Puerta de Valdemoro* está instalada en la

¹⁰² Sirvent se refiere a la Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León.

¹⁰³ Mauricio, G. (2009, septiembre 18). Grabación de audio del Coloquio sobre escultura urbana y espacio público. Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León

rotonda del acceso centro al municipio de Valdemoro y trata de simbolizar la bienvenida o acogida al municipio, así como también la idea de apertura y transparencia¹⁰⁴. *Puerta* realizada en acero *corten* y granito, dos materiales que son el sello característico de la obra del escultor, su especialización en acero y el cemento fundidos como un solo elemento, y muy posiblemente la razón por la que fue invitado para formar parte de la REAC. *Puerta* invita a mirar a través de ella al interior de Valdemoro; *Mirada* invita a enmarcar el paisaje, principalmente del *Cerro de la Silla* y del *Cerro de las Mitras*.

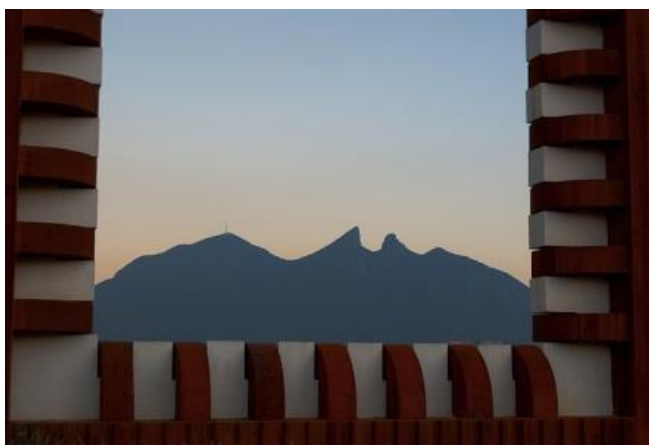


A la izquierda, *Puerta*, (2005). Escultura monumental en Valdemoro. Se ha convertido en el eje central del conjunto viario formado en el cruce de la avenida de Andalucía y la calle de San Vicente de Paúl. Imagen en: <http://www.valdemoro.es/esculturas-y-estatuas>. A la derecha, *Mirada* (2009), escultura monumental en Monterrey, ambas obras del español Josep María Sirvent. Foto: Guadalupe Mauricio H. Mty., N.L., agosto 2009.

A partir del cambio de circulación del tráfico el 7 de agosto de 2010, Av. Constitución hacia el poniente y Av. Morones Prieto hacia el oriente, como una forma de reordenar el caos que provocó el Huracán Alex los primeros días de julio de 2010. Juan Ignacio Barragán, quien asumió el proyecto de la REAC en la Administración del

¹⁰⁴ Ayuntamiento de Valdemoro (s/f). Esculturas y Estatuas. En: <http://www.valdemoro.es/esculturas-y-estatuas>

gobernador Natividad González Paras, como titular de la desaparecida Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León, señaló que no sería conveniente reubicar las piezas de la REAC, aunque sí había que planear un proyecto especial para Mirada¹⁰⁵, refirió el urbanista: “la única pieza que sí perdió un poco su importancia es *Mirada*, al cambiar el flujo del bulevar Constitución pues ya no se ve el Cerro de la Silla y perdió su impacto visual”.



Mirada, Josep María Sirvent. 2009. Foto: Guadalupe Mauricio H. Mty. N.L., agosto 2009.

5.6.7.1 Mirar la mirada del paisaje

La escultura *Mirada* es el paisaje natural, enmarcado con acero y cemento. *La Mirada* de Sirvent mira la mirada del transeúnte para remarcar el elemento principal del paisaje natural: el *Cerro de la Silla*. La escultura *Mirada*, de Josep María Sirvent, se ubicó en la vía pública para ser mirada a velocidad y desde lejos, transitando por la avenida Constitución. La mirada distraída reconoce en la escultura el marco rústico de una ventana. El marco dirige la mirada hacia el hueco, hacia el paisaje natural que hay

¹⁰⁵ Mendoza, G. (2014, enero 26). “Arquitectos piden que se revalore la Ruta Escultórica”. *Milenio Monterrey*. En: http://www.milenio.com/cultura/Arquitectos-piden-revalore-Ruta-Escultorica_0_233976631.html

en el fondo, donde destaca el *Cerro de la Silla*, que es reconocido fácilmente. El gigantesco marco semeja una ventana, un cuadrado vacío que enmarca un espacio para ser llenado por la mirada. La mirada de la que Sirvent se sirve, es aquella que mira el paisaje monumental de la naturaleza, vinculada fuertemente al imaginario local.

El paisaje que reconoce *Mirada*, ya ha sido capturado por la fotografía, el video, la pintura, convertido en postal, en imagen promocional, ofrecido y vendido como imagen de la ciudad. A través de *Mirada*, Sirvent devuelve la imagen a una experiencia vivida, es como poner la naturaleza en contacto directo con el que mira; devuelve la presencia real sobreponiéndola a la imagen ofrecida bajo una lógica inversa a la imagen virtual. La mirada distraída puede notar, salta a la vista, que la escultura empieza a oxidarse, a reaccionar bajo los elementos que dominan la intemperie: viento, lluvia, sol, los mismos elementos de la naturaleza a los que está expuesto el *Cerro de la Silla*.

Por su parte, la mirada concentrada ve en *Mirada* de Sirvent, el uso de materiales básicos para la industrialización, que corresponden al entorno, usados de manera sencilla para formar una figura geométrica elemental: el cuadrado. Un marco de hierro y cemento que se deteriora como parte de la naturaleza misma. La mirada que transita o contempla la escultura es a su vez mirada desde la naturaleza, sin mediaciones. Del imaginario construido como parte de la identidad local, *Mirada* de Sirvent plantea un mirar que tiene la posibilidad de recuperar los lazos reales, naturales entre las personas de esta localidad y el paisaje que forma parte de su entorno y vida. El paisaje es la parte fundamental de la escultura *Mirada*.

Mirada al ser trabajadas en cemento y acero *corten*, un tipo de acero que permite la oxidación, da como resultado cierta apariencia de fuerza y contundencia. La obra *Mirada* forma un relato primitivo al usar materiales de la era industrial, el acero permite la oxidación que podemos interpretar como un regreso al pasado que vive aún para enmarca un símbolo del paisaje que se destruye hoy.



Josep María Sirvent, 2009. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N. L., agosto 2009.

5.6.8 Luz y movimiento de Le Parc.



Torsión 4, Julio Le Parc, 2009. Foto: Guadalupe Mauricio H. Monterrey, N.L., marzo 2009.

TORSIÓN 4 es la obra del artista argentino Julio Le Parc, nacido en Mendoza, Argentina en 1928. La obra de 70 toneladas de peso, está formada como una columna integrada por 42 tubos de acero, que se doblan en la parte superior hacia afuera, formando un triángulo, se encuentra frente a un área de restaurantes por la avenida Constitución (Plaza Puebla). La escultura tiene la peculiaridad de ser una obra iluminada en sí misma.

No se puede entender la escultura *Torsión* sin considerar que la obra es parte de la maduración de un trabajo iniciado por el escultor con la experimentación de la luz y el movimiento en la década de los 60as, *el arte cinético y el Pop Art*. Estas tendencias según Alberro (2014), representan un intento por formar un nuevo espectador libre de la posición elitista única propietaria del código que permitía la comprensión y disfrute de

la obra artística. Le Parc produce a partir de una sistemática experimentación un arte que se activa a través de la interacción entre el espectador y la obra, entre lo contingente y la probabilidad. Esta concepción es expresada por el autor en la escultura monumental urbana. La escultura *Torsion*, (4) ubicada en Monterrey, forma parte de una variedad de configuraciones de esculturas con el mismo título, que se fechan en 1999¹⁰⁶.



Torsión 4, Julio Le Parc, 2009.

Imagen en: <http://www.julioleparc.org/sculpture-torsion.html>

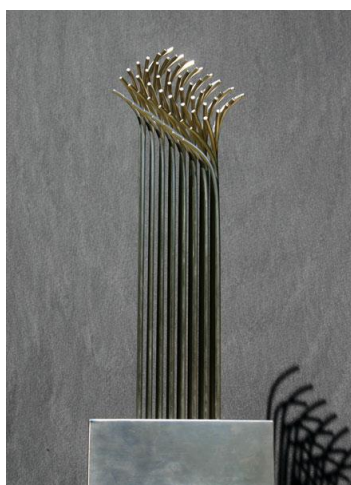
¹⁰⁶ Le Parc, J. (2014). *Sculpture torsión*. En: www.julioleparc.org/sculpture-torsion.html



Título ***Torsión 4-***
Autor Julio Le Parc
Técnica Acero inoxidable
Dimensión 228 x 100 x 100 Cm
Año de referencia Maqueta 1999/2004
Ubicación actual Monterrey, Nuevo León (2009)
Imagen En: <http://www.julioleparc.org/tablet/sculpture-torsion.html>



Título ***Torsión 3***
Autor Julio Le Parc
Técnica Acero inoxidable
Dimensión 100 x 42 x 42 Cm
Año de referencia Maqueta 1997/2004
Ubicación actual Italia (2007)
Imagen En: <http://www.julioleparc.org/tablet/sculpture-torsion.html>



Título ***Torsión 2***
Autor Julio Le Parc
Técnica Aluminio
Dimensión 96 x 34 x 34 Cm
Año de referencia Maqueta 2004
Ubicación actual Quito, Ecuador 1998
Imagen En: <http://www.julioleparc.org/tablet/sculpture-torsion.html>



Torsión1, Julio Le Parc. 2014. Imagen en:
<http://www.losandes.com.ar/article/miami-se-rinde-a-los-pies-de-le-parc>

Los objetivos artísticos de Le Parc no se centran en la elaboración de una obra única y estable, donde el artista impone su mirada o proyecta la mirada de los galeristas y críticos. Su interés radica en proporcionar los elementos de donde puede surgir una experiencia estética a partir de la combinación de luz, acero y movimiento. Para el caso de la escultura urbana aplica su interés por la “variedad de situaciones en una misma experiencia”

Herzog (2005) expresa que el desarrollo del trabajo artístico de Le Parc, en sus años juveniles en París, se da a partir de una extensa reflexión, intercambio de ideas y experimentación de carácter colectivo (Grupo GRAV), donde intervenían numerosos artistas que por esos años coincidían en la búsqueda de una nueva tendencia en el arte. Así, Le Parc va descubriendo que el movimiento brindaba la posibilidad de

explorar nuevas experiencias estéticas, al igual que la óptica con la participación del espectador en parte de la elaboración de la obra artística. La nueva tecnología que va surgiendo no conduce o determina los planteamientos y la experimentación artística. Más bien, los planteamientos son consecuencia de la vida contemporánea, y la experimentación se lleva a cabo con materiales, que se pueden conseguir fácilmente, y la construcción de mecanismos y artefactos sencillos, que cualquiera puede construirlos. Le Parc puntualiza que es la imaginación la que debe dominar en la obra de arte y no los medios técnicos o electrónicos.

Para Le Parc hay algo lúdico y algo creativo en la intervención de la gente común y corriente, es decir que no es especialista o crítico de arte, en la obra de arte. Del juego, la manipulación, la creación de nuevas experiencias estéticas, puede llegar la reflexión, la posibilidad de que la gente piense en cómo es su relación con las cosas, en su situación de vida. Le Parc expresa que “conectar a la gente con una relación directa con las cosas” no pretende eliminar, utópicamente, o desplazar de golpe a los especialistas, críticos de arte e instituciones que se han apropiado e impuesto a los demás su interpretación y la relación que la gente debe tener con el arte, y en su lugar colocar al espectador participante para que decida lo que es o no es arte y cómo debe disfrutarse. Esta cuestión, el surgimiento de un nuevo espectador participante del arte, Le Parc la concibe como parte de una confrontación entre dos tipos de relación y goce con el arte, entre la que hace de la gente un espectador pasivo, y la directa, que crea al espectador activo, participante.

5.6.8.1 Torsión del movimiento 4

La escultura *Torsión 4*, del escultor Julio Le Parc se levanta monumental al borde del Río Santa Catarina, junto a la avenida Constitución. La torre de tubos se eleva como chorros de agua plateados que al llegar a la cúspide se abren dispersándose para quedar suspendidos formando un triángulo invertido. De la punta de cada tubo brota un haz de luz que se dispersa en el espacio. El movimiento de la escultura surge de la conversión del acero en luz, que cambiará según las condiciones climatológicas.

La escultura mira el paisaje urbano que lo rodea, lo señala para que la mirada distraída observe lo que está alrededor, el contorno abre el espacio. La escultura no busca capturar o detener la mirada, sino extenderla como un haz de luz, que, a su vez, la recta luminosa distorsiona a través de la velocidad y el medio ambiente, iluminando, haciendo visible, la ciudad. Lo que hace *funcionar* estéticamente a la escultura, es la mirada del espectador como elemento fundamental de la obra de arte, la cual es la que la construye y le da el acabado final. La experiencia estética existe y varía según el ángulo, la luz y la velocidad que proporciona una especie de animación, un temblor de la forma ante la mirada.

De día, la escultura semeja también, una torre alta de tubos construida como un Mirador, que mira a la ciudad o desde donde puede contemplarse la ciudad. Le Parc no construye propiamente obras de arte, elabora esculturas que producen o provocan experiencias estéticas a partir de modificar elementos o fenómenos como la luz y la imagen. Estos mecanismos que producen efectos ópticos, son por sí mismos bellos.

En la parte de la ciudad que aparece de fondo, o a un lado, de la escultura *Torsión*, no constituye ningún paisaje urbano que identifique a la ciudad de Monterrey. Desde cierta perspectiva, mirando hacia la Avenida Morones Prieto, se puede observar la bandera de México en la punta de un cerro, junto al edificio del Centro Médico de la Mujer y un estacionamiento de varios pisos. La presencia de la escultura es la que transforma el área urbana donde se encuentra, en un paisaje específico y reconocible, de la ciudad.

Conclusiones

La investigación se realizó a partir de una serie de observaciones sobre el arte público en Monterrey a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, donde la obra artística en la vía pública empieza a ser una protagonista de la llamada época posmoderna, esto llevó a relacionar el fenómeno del arte público con el surgimiento de un nuevo espacio público urbano visual.

Se ha abordado el tema del *flaneur* para ejemplificar el tránsito de la modernidad a la llamada posmodernidad, en relación a la ciudad. La desaparición del *flaneur*, vinculada con la aparición de los grandes almacenes, hoy *malls*, conlleva la mutación de la mirada elitista del *flaneur*, experto en los cambios de la arquitectura y el tejido social de la ciudad, en una mirada de masas del consumidor individualista, hedonista, que pasea hoy entre mercancías y más aún entre marcas e imágenes. Esta mutación se fortalece por la tendencia de introducir el afuera en el adentro, lo cual se realiza privatizando el espacio público y travistiendo el espacio privado en público. Vinculada a estos procesos, surge la mirada distraída que intenta interpelar el arte público en la época posmoderna.

La investigación sobre el espacio público y su relación con el arte público, se realiza en la presente tesis como un estudio de caso sobre *La Ruta Escultórica del Acero y el Cemento* (REAC): esculturas monumentales, hechas para mirarse a cierta distancia y velocidad, que se encuentran en los bordes del río Santa Catarina.

Con la REAC observamos la formación de un nuevo espacio urbano visual, performativo, que está rehaciéndose constantemente, en proceso de construcción

permanente, con los elementos estéticos que ofrecen las esculturas, y con las formas distintas en las que se recrean, pues, aunque la mirada del transeúnte dura unos segundos, la oportunidad de mirar vuelve a darse de diferentes formas, y en ese sentido a cobrar distintos significados. Los escultores proporcionan elementos para que eso suceda, ellos proponen la interacción, y en ese sentido digamos, en términos metafóricos, rasgan la mirada cotidiana.

El presente trabajo abre la posibilidad de una línea de investigación sobre los modos de ver la ciudad. En la investigación se utilizan algunas nociones que permiten captar el nuevo espacio visual. Así mismo, se ensaya una tipología de la mirada; instrumento sin el cual no se hubiera podido demostrar el surgimiento de un nuevo espacio urbano eminentemente visual. Cabe señalar, la falta de un análisis más completo, dentro de los estudios visuales urbanos, que profundice en el funcionamiento de la mirada urbana.

En el plano histórico-social, se encontró que existen similares periodos históricos, iniciales, que hacen visible la transformación de la ciudad bajo el modelo de destrucción-construcción de la industrialización y luego de la globalización, vinculados principalmente a las necesidades de la industria y el comercio. El primero sucede a finales del siglo XIX, década de los ochenta, en el periodo de gobierno de Bernardo Reyes, bajo las necesidades de la industria sobre todo de agua y transporte, y continúa hasta la década del setenta del Siglo XX. El segundo corresponde a la década de los ochenta del siglo XX, en la administración del gobierno de Martínez Domínguez, y continúa en primeras décadas del siglo XXI, marcado ahora por la necesidad de resolver los problemas urbanos derivados de la industrialización y a la vez, brindar

apoyo al capital industrial y comercial que enfrentan de nuevo los problemas del agua y la vialidad. Dicha tendencia sigue vigente en la actualidad.

En el modelo destrucción-construcción de la globalización y el libre comercio, se inscribe la REAC, un proyecto que, sin embargo, nace con la idea de sostener y fortalecer un relato de la ciudad industrial moderna, fuertemente ideológico, como es la identificación de la grandeza y riqueza de Monterrey con la existencia de la élite de la burguesía industrial local. Lo cual se considera un lastre importante, entre otros, para la comprensión artística del proyecto. La tendencia de refundar la ciudad en la administración del gobierno de Natividad González Parás, inserta a la REAC junto a los llamados mega proyectos que forman parte del intento de producir la “marca ciudad”, no obstante, para los artistas de la REAC se convierte en una experiencia artística, que busca principalmente la interacción con la gente, el clima y el paisaje. En este sentido, las esculturas van logrado el objetivo de interactuar con la gente, en un proceso lento. Un ejemplo de ello, es *El Eco de la Serpiente I*, de Mathias Goeritz, que se incorpora y transforma en el imaginario popular en la escultura de los cerros o en la letra M de Monterrey.

LA REAC representa un antecedente que se debe revisar, como modelo basado en el arte para impactar la ciudad. El abandono que se tiene de ellas a partir del huracán Alex evidencia la concepción pragmática, utilitaria, de la cultura y el arte, que mantiene la clase política gobernante local. Sin embargo, el proyecto abre una gama de oportunidades que existen para transformar una ciudad, su espacio público y el arte.

Bibliografía

ALBERRO, A., LE PARC, J., HERZOG, H., STEFFEN, K., KAUFMANN, B., WALSER. K., BERGMAN., J. Julio Le Parc: Obras cinéticas (en línea). 2014 (fecha de consulta 10 de noviembre 2015). Daros-Latinamerica (Art Collection); Río de Janeiro, Brazil: Casa Daros. En http://issuu.com/daroslatinamerica/docs/julioleparc_exhcat_rio/241

AMENDOLA, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*. Madrid: Celeste.

ARDITI, B. (2000). *El reverso de la indiferencia*. Caracas: Nueva Sociedad.

ARROWNI, B. (2007, agosto 1). Las siete maravillas del mundo regiomontano. *Flama*, Año 4, No. 58, p. 8 y 9.

ART SAWA. 14.05.09 Undercurrent, Contemporary Egyptian Art (en línea). 2009 (fecha de consulta: 15 de noviembre 2015). Catálogo de exposición colectiva de arte contemporáneo de Egipto. Dubái, EAU. En <http://artsawa.com/userfiles/Catalogs%20Selection%20by%20Year%20-%20file%20for%20iphone%20&%20web/2009/Undercurrent.pdf>

AUGÉ, M. (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

BAUMAN, Z. (2007). *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur.

BENJAMIN, W. (2011). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

BERGER, J. (2010). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BORJA, J & MUXI, Z. (2003). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.

BREA, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

BROILO, A. (2005). Museu Experimental El eco de Mathias Goeritz: um intervalo no tempo. (Tesis Doctoral, Universidade Federal do Río Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa em pós-Graduação em Teoria, História e Crítica da Arquitetura). En: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/117451/000966079.pdf?sequence=1>

CALATRAVA, J. & GONZÁLEZ, J. A. (Eds.) (2007). *La Ciudad: Paraíso y Conflicto*. Madrid: ABADA.

CÁRDENAS, R. (2004, septiembre 1). Los tres mosqueteros del arte contemporáneo. *Flama, Vida Universitaria*. Año 8, No.137, 6 y 7.

CASTELLS, M. (2008). *La cuestión urbana (17ª ed.)*. México: Siglo XXI.

CASTIORADIS, C. (2008). *El mundo fragmentado*. Argentina: Terramar:

CONTRERAS, C. (2006). Paisajes y poder político: la formación de representaciones sociales y la construcción de un puente en la ciudad de Monterrey. En Lindon, A., Aguilar, M., A. & Hiernaux D. (Coords.). *Lugares e imaginarios en la Metrópoli* (pp. 171-186). Barcelona: Antropos.

DEBRAY, R. (1994). *Vida y Muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós

DELGADO, M. (2007a). *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.

DELGADO, M. (2007b). *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. España, Madrid: Catarata.

FERNÁNDEZ, B. (1999/2005). Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995" (Tesis Doctoral, Universidad Complutense. Madrid.). En: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf

FICHER, S. & SCHELER, A. Guía de obras de Oscar Niemeyer. Brasilia 50 años. (en línea). 2010 (fecha de consulta 5 de noviembre 2015). Brasilia: Biblioteca digital Camara dos diputados. En <http://issuu.com/gsc03bh/docs/guia-de-obras-de-oscar-niemeyer>

FLORES, A. (2001). *Arquitectura. Modelo para el estudio de la arquitectura como cultura*. Monterrey, N.L.: UANL.

FLORES, A. (2014). Monterrey 1882. Ciencia UANL. Año 17. No. 67. Mayo-junio (26-29).

FLORES, R. (2006). *Catálogos de Monumentos de Nuevo León* [CD]. Monterrey: CONARTE, Dirección para la preservación de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico.

GAETA, J. HERNÁNDEZ, A. HERNÁNDEZ, J. (2012). *Arquitectura emocional. Museo Experimental El Eco 2011*. México: UNAM.

GARCIA, R. (2007). La conformación del área metropolitana de Monterrey y su problemática urbana, 1930-1984. Aparecido en: Isabel Ortega Ridaura (Coord.). *Nuevo León en el siglo XX. La Industrialización del segundo auge industrial a la crisis de 1982*, México, Fondo Editorial Nuevo León. (pp. 37-71).

GARZA, D. (2012). *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1968)*, México: CONACULTA.

GARZA, F. (2008, diciembre 12). Esculturas de Monterrey, diseño estructural de las esculturas de la ruta escultórica del acero y el cemento. Agencia para la Planeación del Desarrollo Urbano de Nuevo León y Fideicomiso Parque Fundidora. En https://issuu.com/fgarzamercado/docs/esculturasmonterrey_ilustrado

GONZÁLEZ, A., CALVO F. & MARCHÁN, S. (2003). *Escritos de vanguardia. 1900-1945*. Madrid: ISTMO.

GRAU, M. (2007, septiembre). El arte público en la posmodernidad. Kitsch, ironía e interacción con el ciudadano. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 0. En: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=20>.

GUASCH, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmodernos*. Madrid: Akal.

GUERRERO ROSAS, A., PALOMAR, J. & GARCÍA G. (2003). *El arte urbano de Guadalajara*. Jalisco: Unión Editores.

HARVEY, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

JENCKS, CH. (1977/1981). *El Lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

JORDI. B. & MUXI, Z. (2003). *Espacio Público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.

KOOLHAAS, R. (2014). *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

LEACH, N. (2001). *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

LIPOVETSKY, G. (200). *Espacio privado y espacio público en la era posmoderna*. En Arditi, B. (Ed.). *El reverso de la indiferencia* (pp. 23-36). Caracas: Nueva Sociedad.

LOREDO, E. (2013). *El imaginario urbano del barrio de San Luisito: imagen y memoria del espacio vivido en los tejabanos*. (Tesis de maestría, Facultad de Trabajo Social, UANL). Monterrey, NL.

LUJAN, B. (2008). *Una aproximación al concepto de arte público*. Boletín Gestión Cultural. No.16. En: <http://www.gestioncultural.org/boletín/2008/bgc16-artepublico.htm>.

LYOTARD, J. (1998). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

MARTINEZ; M., GALARZA, B. & MAURICIO, G. (2003). *El graffiti*, trabajo de la maestría en Arte, Materia de Teoría Cultural. Facultad de Artes Visuales. Trabajo no publicado.

MELENDEZ, (2015). *Memorias del ausente*. Monterrey, Nuevo León.: Caletita.

MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

MUÑOZ, F. (2010). *Urbanalización*. Barcelona: Gustavo Gili.

MUSEO MARCO & CONACULTA. Jorge Elizondo La voz de mis manos (en línea). 2011 (fecha de consulta: 18 de noviembre 2015). Catálogo de exposición individual de Jorge Elizondo. Monterrey, NL. En http://issuu.com/anaveroguerrero/docs/pdf_jorge_elizondo

NIEMEYER, O. (1998). *Diario-Boceto*, Buenos Aires: Manantial.

NIEMEYER, O. (2007). Niemeyer por él mismo. Oscar Niemeyer 100 años. *Nossa América*, 25, p. 6-13. En <http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/25/rev25-esp.pdf> memorial.org.br/revistaNossaAmerica/25/rev25-esp.pdf

ORTIZ, I. (2009). *La estética, los escenarios, los dones y los engarces de lata. El edificio corporativo del grupo ALFA en Monterrey*, Manuscrito no publicado. Aspirante al Premio de Investigación Histórica Israel Cavazos Garza. Monterrey, N. L.

PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

PÉREZ, G. (2011). *La ciudad de Monterrey y los discursos locales de modernización: Reconstruyendo la esfera pública en 1933*. Estudios de Historia moderna y contemporánea de México. No 42, pp. 75-107. En: <http://www.redalyc.org/articulo>.

PÉREZ, V. (2007, julio-septiembre). Ruta del Acero y del Cemento. Identidad cultural que revela un sentido de permanencia. *Rizoma*, 05. Pp. 42-44. En <http://es.scribd.com/document/6851045/Rizoma-5-Julio-Septiembre-2007>

PUIG, T. (2009). *Marca Ciudad. Como rediseñar para asegurar un futuro espléndido para todos*. Buenos Aires: Paidós.

PRIETO, J. (2011). *La consolidación del Monterrey “imaginario” en el contexto de la globalización: “Macroproyectos” urbanos*. Colegio de la Frontera Norte, Vol. 23, Núm. 45, enero -junio 2011, pp. 163-192.

REYES, F. ROQUE, G. ARNALDO, J. (2014), *El retorno de la serpiente y la invención de la arquitectura emocional*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España.

SARIKARTAL, C. (2005). *Shock, mirada y mimesis: la posibilidad de un enfoque performativo sobre la visualidad*. En Brea, J. L. (Ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (pp.105-114). Madrid: Akal.

SILVA, A. (2006). *Imaginaros Urbanos*. Bogotá, Colombia: Arango Editores.

SOTO, P. (2009). *Lo público y lo Privado*. Casa del tiempo, No 17, 54-58. En: <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo>

SZURMUK, I. & MICKEE, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Instituto Mora y Siglo XXI.

TUDELILLA, CH. (2014). *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*. España: PRENSAS UNIVERSITARIAS DE ZARAGOZA.

ZANCO, F & GONZÁLEZ F. (2015). *Las torres de ciudad satélite*. México: ARQUINE.

ZALAYA, R. & BARRALLO, J. (2004, noviembre). Clasificación de la escultura matemática. *Sigma*, 25. pp. 187-205. En: http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43573/es/contenidos/informacion/dia6_sigma/es_sigma/adjuntos/sigma_25/17_escultura_matematica.pdf